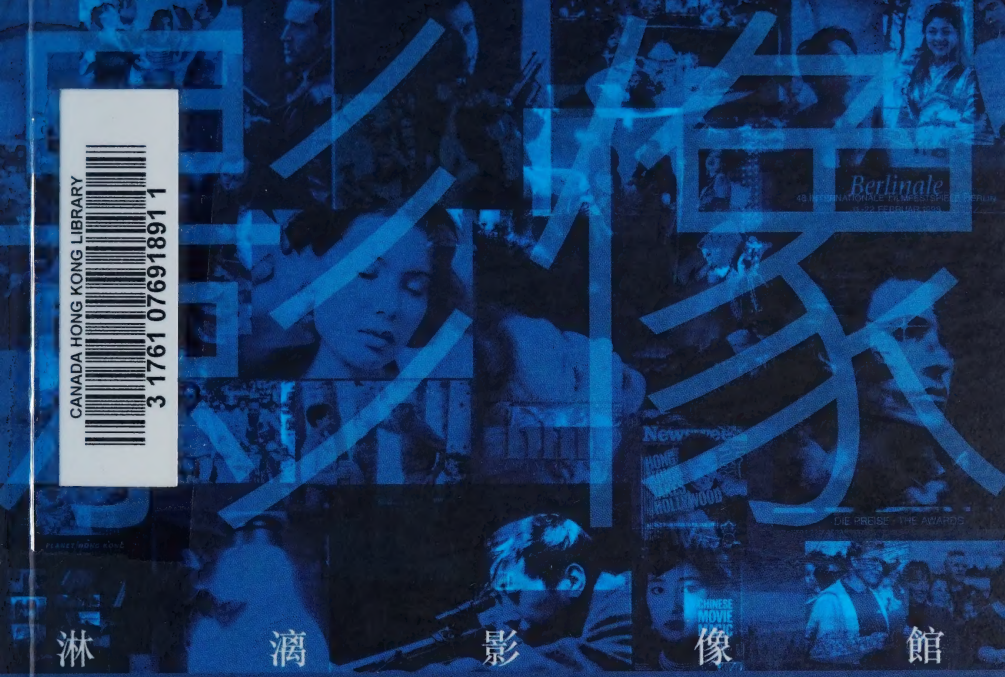
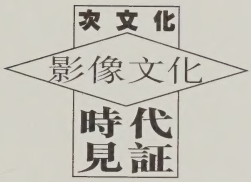


CANADA HONG KONG LIBRARY
3 1761 07691891 1

河水篇

李焯桃

次文化堂·影像文化


次文化
影像文化
時代
見証

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761076918911

次文化電影學叢書

影像文化系列之二十四

淋漓影像館・河水篇

李焯桃◎著

次文化堂出版

Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

——次文化影像文化系列㉔

淋漓影像館・河水篇

作　　者：李焯桃
社　　長：彭志銘
發 行 人：黃世榮
發行經理：鄭偉龍
出版顧問：馬傑偉
編　　輯：李子翹
封面設計：原秋白
出　　版：次文化有限公司
地　　址：九龍彌敦道 612－618 號
　　好望角大廈 10 樓 1009 室
網　　址：http://www.subculture.com.hk
網上書店：http://isubculture.ichannel.com.hk
電　　話：27805625
印　　刷：榮耀印刷公司
總 經 銷：次文化堂
出版日期：2000 年 7 月初版
書　　號：SCB353
ＩＳＢＮ：962-992-015-8
定　　價：HK$80
©二〇〇〇年　版權爲次文化有限公司所有，嚴禁作全部或局部翻印、複印、轉載或其他用途。

＊ 本書如有缺頁、破損、裝釘錯誤，請寄回本公司更換。

序

李焯桃先生要我爲兩册《淋漓影像館》寫序文。他不嫌「佛頭着穢」，我也硬着頭皮提筆下墨。

和李先生在電影節共事，剛巧整整十個年頭。每年三、四月間，是電影節的烽煙四起時。印刷廠日夜催促：「特刊再不馬上付印，便來不及了。」我們充耳不聞。李先生當然明白時間緊迫，也急性子，但他更是完美主義者，才不會爲「死線」般瑣事放下大原則。他伏案細讀所有的文章，校錯執漏。更正了一個錯誤，他會滿心高興向大家報喜。眼看大局已定，他便跟大家打個抱歉，回家撰文。那是他一年一度爲「香港電影面面觀」環節撰寫的回顧文章。我們戲言那是「阿桃的巨著」。因爲它是重頭作品，也因爲它一定是最後完成的文章。

把巨著繙譯成英文的工作，早年落在我身上。李先生在家寫，我在辦公室繙。他每寫完一節，便傳眞過來。繙好後，再傳眞到設計公司排版。李先生在家嘔心瀝血的容貌我無緣目睹，眼前的手稿則文字清晰靈動，論據條理分明，點染得宜。

李先生評論電影，具備了中國傳統文評所講的四個條件：才、學、識、德。德，大抵除包括慷慨的氣量、溫厚

的同情和坦白的胸懷外，還有一個合理和美好的標準，一看見醜陋和不合理的事情，便會憤怒或失笑。這份情操，在李先生對香港電影的論述上，份外醒神。他關心香港電影，恨鐵不成鋼。看到不堪入目的破片或現象，他直斥其非，呻吟嘆息；遇上好電影，他會口沫橫飛的談上幾個鐘。他常說看港產片要有另外一個標準。這個說法我至今未完全折服；教我佩服的，是他對香港電影的信念和堅持。

這兩本書面世時，李先生已離開電影節了。前陣子愛人跟我提起一句話：「忙人時間最多」。用來形容李先生，大抵也合適不過。他肯定會繼續忙得喘不過氣，而且樂此不疲。我想：他這麼多時間，最好編撰一册香港電影史，填補一下這個遺憾與空白。

王慶錡

自序

回想上一次把舊文結集，已經是四年前的事。自九五年當上香港電影評論學會會長後，在會務和行政上所花的時間心力實比想像中的多，作爲影評人的「產量」亦相應減少。上次單是九三和九四年港產片的評論已足夠成書（《淋漓影像館——拋磚篇》），這回《淋漓影像館——井水篇》收進的卻是九五至九九共五年的港片影評。幸好每年都寫全年回顧及香港電影金像獎結果檢討的文章，編排起來體例尚算完整。

至於另一册《河水篇》，無疑較接近上次的《引玉篇》，其中的〈辯證〉及〈縱橫談〉部份更有不少個人偏愛的文章，新補充的「後記」也特別多。當然，每次結集都會懷疑這些舊文重新出版的價值，但又總覺得，儘管在香港藝術發展局的資助及電影評論學會的努力下，本地電影書籍出版的情況已有改善，然而仍遠遠落後於大陸或台灣。在相對貧乏的土壤上，多一分耕耘總是好的，起碼可以給讀者多一個參考。

在此無法不向彭志銘兄致敬，他主持的次文化堂一向堅持出版電影文化書籍，不怕做蝕本生意。個人能盡一點綿力，助他促成八册《石琪影話集》於去年面世，實平生

一大快事。蒙他不棄，兩册《觀逆集》及四册《淋漓影像館》皆在沒有任何資助下，由次文化堂一力承擔出版，實不勝感激。《井水篇》與《河水篇》原本定於去年出版，卻因我事忙而一拖再拖，實在要向彭志銘及執行編輯李子翹致歉。無論如何，去年卸任學會會長一職後，今年再離開工作了近十八年的電影節，這兩本結集此刻面世，也可算是寫下個人一個階段的印記吧。

最後，要感謝好友王慶鏘慨允賜序，馮若芷在文章篩選及編排上提供了不少寶貴意見，登徒熱心幫忙提供劇照，黃愛玲與邁克在改書名時出謀獻策，何慧玲更義助全文校對一遍。謝謝你們。

李焯桃

二〇〇〇年六月

目　錄

序

自序

東　風

1 大陸色彩票房毒藥？ 5

《陽光燦爛的日子》

2 張藝謀的轉型期 7

《搖啊搖，搖到外婆橋》與《有話好好說》

3 掌握現實主義的顛覆性 11

《民警故事》

4 制度內的創作空間 13

喜見《埋伏》

5 借古喻今　委曲求全 17

《鴉片戰爭》

6 《記得你的溫柔》歷盡滄桑 20

7 《長大成人》焦頭爛額 22

8 《好男好女》美麗的誤會 24

9 康城初睹《海上花》 26

10 與侯孝賢談《海上花》 29

11 《東京日和》巧遇《香港大夜總會》 32

12 《花火》的對比設計意味 34

13 面面俱圓的話題片 37
《涉谷二十四小時》

西　風

14 專業殺手 vs 扮嘢醫生 41
15 影癡的敬禮 43
《艾活傳》
16 善用科技　風格取勝 46
《七宗罪》
17 米雪菲花創造校園片神話 49
《非常教師》
18《盜火線》vs《賭城風雲》 52
19 愛情片的說服力 56
《離開以後》vs《別問我是誰》
20《迷失世界》以特技奇觀爲賣點 58
21《戇豆先生》不避英式優越之嫌 60
22 把歐陸藝術片荷里活化 62
《天使多情》
23《情深說話未曾講》vs《麥迪遜之橋》 64
24「保克派」留手之作 67
《這個總統真太濫》
25《迷失太空》半新不舊 69
26《絕世天劫》到《極度重犯》 71
27《解構愛情狂》的自傳性 73
28《反斗神偷》vs《魔幻小戰士》 77

29 新不如舊　貌合神離 79
《嚇足 20 年》與《叛侶遊戲》
30 尊重觀眾的智慧 81
《至激關係》和《冇數講》
31 《幽靈刺客》集流行文化精華 83
32 《浪人》回歸類型基本法 85

辯　證

33 外星人形象數變 89
從《天煞——地球反擊戰》說起
34 東西交流還是齊靠綽頭 93
由《天煞》、《新上海灘》想起
35 荷里活霸權再考慮 96
從《龍捲風暴》說起
36 《兩性 3 人痕》的性別政治爭拗 99
37 《奪面雙雄》尋回風格？ 103
38 《伴我雄心》的女權政治 106
39 《花木蘭》評論反思 109

縱橫談

40 電影百周年有感 115
從美學到詩學，從理論到歷史
41 分辨 B 級片／垃圾片 119
由鈴木清順說起
42 柏索里尼全展後感 123

43 市場研究百廢待舉 126
從篤數到平均票價
44 香港政治電檢筆記 131
45 後九七香港電影的危機與契機 138
46 資訊自由要高度戒備 141
47 柏林影展評審後記 144
48 中國熱退燒了嗎？ 147
從九八年柏林影展說起
49 荷里活「港片化」 打低「香港製造」 151
50 看美國人看香港電影 154
51 《時代周刊》看中港台電影 159
52 本地影評須面對國際挑戰 162
53 九七前夕西方人看香港電影 165
54 香港電影九七出版熱 167
55 電影史的補白 171
《詩人導演——費穆》
56 石琪影話面世 174
57 影評交流 殊途同歸 177
58 香港影評人有甚麼特色？ 180
59 精明觀衆與反智影評 183
60 影評對港片有偏見？ 187
《四個 32A》與《人間色相》
61 影評人表態何妨 190
作者簡介

淋漓影像館・河水篇

東風

大陸色彩票房毒藥？

《陽光燦爛的日子》

《陽光燦爛的日子》九院開畫，總收竟不足四萬元，第二周已減爲三院續映。

影片反應不佳明顯與其「大陸片」身份有關——唯一可吸引觀衆的大陸電影，必須是「國際名牌」及具備官方不滿或封殺的「異端」色彩（如張藝謀、田壯壯、陳凱歌等人的近作）。《陽》這兩方面都得分不高，初期廣告甚至不避其文革的背景（出現「革命無罪，造愛有理」的宣傳句），自然不無趕客之嫌。

但《陽光燦爛的日子》其實與大家心目中的大陸片印象（呆板、政治化、「冇嘢睇」）幾乎相反。姜文在他這部首作中，刻意反其道而行，走一條浪漫抒情的路線；而且以極個人的角度處理一個青少年成長的題材，在國內電影幾乎前所未見。同類題材在台灣新電影裏，絕大多數不脫長鏡頭美學及寫實的形式風格；姜文卻採用大量的影機運動（甚至steadicam），快速的溶接和蒙太奇，加上熾艷奪目的色彩，來強調自由奔放的青春活力，使人耳目一新。

換句話說，《陽光燦爛的日子》處理青春片這樣一個世界性的類型，風格也是蠻國際化的——使人想起六十年

代同類型的東歐電影（尤其是布拉格之春時期的捷克電影）；同樣是活潑不羈，卻少了些政治諷刺的尖銳筆觸。這也是姜文此片的特色——動機雖可能是迴避政治審查的禁區，作品卻完全可以成立。對少年情懷的追憶和描寫，敏感得來更因單純化而顯得一往情深。順勢引入疑幻疑眞的叙述結構，也出奇地可以自圓其說：同時令到一切有美化回憶之嫌的筆觸，亦變得無傷大雅。

然而無論姜文如何苦心孤詣，成功推翻了觀衆對中國電影的不少成見（影片的重要性亦在於此），《陽光燦爛的日子》在今時今日香港推出，仍因其大陸片的身份而受到冷落，實在令人既感可惜，復覺諷刺。

一九九五年七月七日《香港經濟日報》

後記：

《陽光燦爛的日子》後來愈映愈旺，成功擺脫了大陸片在港的票房宿命，但卻無助於扭轉一般觀衆歧視大陸片的偏見。姜文雖憑此作一鳴驚人，卻要待五年後才拍出新作《鬼子來了》，仍不免被官方留難，參賽康城惹起的風風雨雨，使人想起張藝謀當年的《活着》（與《陽光》同年）。

張藝謀的轉型期

《搖啊搖，搖到外婆橋》與《有話好好說》

看了張藝謀波折重重的《搖啊搖，搖到外婆橋》，儘管已有心理準備，但開場幾幕戲還是可以嚇你一跳。影片以三十年代上海黑幫爲背景，剛從鄉下出城的唐水生經舅父六叔（李雪健）引薦，成了唐老大（李保田）情婦小金寶（鞏俐）的近身僕人：我們也就通過他的視點，在七天之內耳聞目睹了姦情、暗殺、背叛和活埋等等黑幫片常見的奇情殘酷場面。問題是這個主觀叙事角度根本難以成立，如找一個笨手笨腳的鄉下少年侍候小金寶全無合理解釋，六叔這頭接他那頭便帶他去進行交易，最後竟讓他知道最大的機密而不殺他滅口……說服力自然大打折扣。三十年代的上海始終比《菊豆》和《大紅燈籠高高掛》的背景具體得多，風格化的寓言效果亦因此事倍而功半。

張藝謀欠缺那個年代紙醉金迷的頹廢感性本是意料中事，使人吃驚的是製作的馬虎（如夜總會和老大豪宅的布景陳設便充滿虛假的廠景味道）及（歌舞）場面調度的生硬失措。他處理不熟悉題材及動態大場面的尷尬有目共睹，幾場使用Steadicam手提攝影搖來搖去的效果是自暴其短。當然，鞏俐非常努力地演一個風情萬種的紅歌星卻總嫌格格不入，也自然難辭其咎。

搖啊搖，搖到外婆橋

有話好好說

因此，影片那簡單化的城市（爭權奪利腐化墮落）對鄉村（美善人生，以片名的兒歌爲代表）的主題不但過分淺露，更由於欠缺說服力而完全落空了，借古喻今云云更是不知從何說起。作爲張藝謀與鞏俐分手前的最後一次合作，成績實在令人遺憾。

一九九五年五月二十六日《香港經濟日報》

消息傳來，張藝謀的新作《有話好好說》無法參賽康城已成定局，官方不放行的原因一如既往諱莫如深。不過早已傳得沸沸揚揚的，是張元的《東宮西宮》也獲邀參展（儘管不是競賽部份），以國內一向與「非法電影」勢不兩立的作風，實不可能派代表團與這等異端分子同場出現，所以張藝謀的新作會成爲杯葛的武器與犧牲品。如今決定取消參賽，似乎印證了這個說法。

《有話好好說》本身，其實不是那種爲影展或外國市場而拍的電影。張藝謀厲害的是近年積極求變，眞能做到拿得起放得下（陳凱歌便無法放下太多太沉重的包袱）。《秋菊打官司》拍當代但主角仍是農民，《搖啊搖，搖到外婆橋》拍上海但背景仍是三十年代，《有話好好說》終於以今日北京爲背景，頗令人耳目一新。

姜文（飾小流氓）與李保田（飾中年知識分子）演來戲路縱橫是意料中事，一半以上篇幅都是二人的對手戲，地道北京風味的對白不時妙趣橫生。張藝謀一向的強項——視覺風格——這回卻大大失手，手提攝影加短鏡頭

跳接配搖滾音樂這些伎倆，傳達出的不是raw，而是過時的感覺。女主角翟穎的造型動靜和拍法都使人想起《重慶森林》的王菲，可惜攝影卻比王家衛加杜可風差一大截。

令人莞爾的是張藝謀和葛優的客串，前者飾演農民顯是幽自己一默，後者飾演一名苦口婆心的公安，一時間眞認不出來。不過從這個角色的加插（以至高潮場面以凝鏡帶過，並尾聲溫情的無傷大雅），也可見在國內拍攝當代題材無可避免的妥協性。《有話好好說》也只是貌似尖銳，其實隔靴搔癢。

話雖如此，與大陸電影一般與現實嚴重脫節相較，張藝謀此片應可取得不少國內都市觀衆的歡心。但對外國影展的觀衆來說，卻可能是另一回事了。

一九九七年五月三日《香港經濟日報》

後記：

《有話好好說》結果順延至同年的威尼斯影展參賽，果然空手而回。更戲劇化的是兩年後幾乎歷史重演：先是張藝謀高調退出康城角逐（力斥西方對中國電影抱着非反政府即同流合污的偏見），繼而康城當局宣布《一個都不能少》只獲邀於Un Certain Regard部份展出（即不獲競賽資格），《我的父親母親》更根本不在考慮之列；《一個》照樣轉戰威尼斯，竟力壓基阿魯斯達米的《風再起時》而奪得最佳電影金獅獎。張藝謀的得獎運氣固然奇佳，影展政治的波譎雲詭更使人歎爲觀止。

掌握現實主義的顛覆性

《民警故事》

《民警故事》在本地引起的評論反應十分正面，但也有人質疑影片是否曲線爲民警寫讚歌。

本來這種疑惑很正常，筆者也一向以懷疑眼光看待大陸電影的政治性。但《民警故事》有趣的是，先天上不能揭瘡疤，寧瀛也志不在此，而在以平常心呈現這一行業的生活瑣事之餘，使我們看到了更廣泛的眞實——中國的社會、政治制度結合傳統文化和時代變遷，所產生種種光怪陸離的現象。

像民警與一衆街坊組長合作愉快，完全不需導演畫蛇添足，已足以令所有國外有私隱權觀念的觀衆感到匪夷所思，甚至不寒而慄。

大張旗鼓捉狗一場，更是不動聲色地將現實的荒誕集中地還原，達到使人啼笑皆非的境界。片中民警無疑盡忠職守，身受的壓力也惹人同情，但影片對人對事都沒有多加美化。

須知《民警故事》在國內送檢的過程也並非一帆風順。最反諷的是先遭電影局留難（可能較懂得考慮外間的角度，會覺得片中的中國形象傾向負面），後得公安當局

力讚（從他們的角度，覺得影片是爲民警說話），才得以過關。

由此可見《民警故事》踩鋼線成就之非凡，證明在重重關卡動輒得咎的環境下創作，也不一定除公然挑戰或放棄原則外便無路可走。寧瀛完全明白並且成功掌握了——現實主義最原始的顛覆性。

一九九六年十月三十一日《香港經濟日報》

制度內的創作空間

喜見《埋伏》

剛開幕的「中國電影展九七」（爲期兩周），在政治象徵意義外也頗爲諷刺。須知大陸電影（少數名牌例外）在港一向沒有多大市場；六四之後情況進一步惡化，至今仍全無起色。勉強於影藝獨家上映的，也是無聲無息地落畫的居多。大勢所趨，連《民警故事》這樣的佳作也無法打破規律，更莫說大量不脫教條公式、與外界（甚至國內）觀衆口味完全脫節的庸作劣作了。借這種自搞的影展場合曝一曝光，也不失爲一條令它們得見天日的途徑。若有哪部反應良好的才安排上畫，起碼累積了一點口碑，總比胡亂推出送死來得有把握一點。

在十五部展出作品之中，開幕電影即黃建新的新作《埋伏》完全鶴立雞羣。可能由於事前風聞影片經過不少修改（近年國內風聲緊，早是公開的秘密），內地的好評也不如他的幾部前作，更有認爲是虎頭蛇尾的妥協作品，因此早已不存厚望，殊不知卻喜出望外。

從《埋伏》的故事——兩名護衞員奉公安之命死守一個埋伏點，監視一名可能出現的犯罪集團首領（牛振華的客串可謂一絕）——已可見影片比《站直囉，別趴下》、《背靠背、臉對臉》和《打左燈，向右轉》這三部曲有更

強的類型色彩／商業味道。序幕一場兇殺對暴力的強調，更使人嚇了一跳，以爲黃建新怎麼學起周曉文來了。

但原來一切都只是煙幕。《埋伏》表面上是警匪鬥智的緝兇偵探故事，卻沒有抽絲剝繭的查案推理過程，兩名主角一直只是充當兩隻埋伏的棋子，戲肉就是他們和親人關係的刻劃、公務與私情的矛盾。無論生活細節的觀察入微，或抵死對白的妙語如珠，皆可與前作三部曲相提並論。

那是由於寫實的人情世故，才是黃建新電影不變的基石。有了這個基礎，三部曲的社會諷刺才能尖銳而不至於浮誇，《埋伏》才能超越類型的限制（劇情實在有太多破綻），把一個典型的處境拍出荒誕的味道，進而使人反省人民在現實裏種種不合理的生存狀況。

守株待兔的徒勞（設埋伏點全憑公安隊長的直覺，最後誤打誤撞巧建奇功，出乎所有人意料之外），被組織遺忘的輕率（猶如叢林內不知戰爭早已結束的棄卒），以至聾老人通過電話點化世人的設計，其實都帶有濃厚的黑色荒誕意味。但當年從《黑炮事件》到《輪迴》的概念化、形式化弱點已盡去；荒謬的情景出現在有血有肉的人物身上，才最令人感同身受，發人深省。

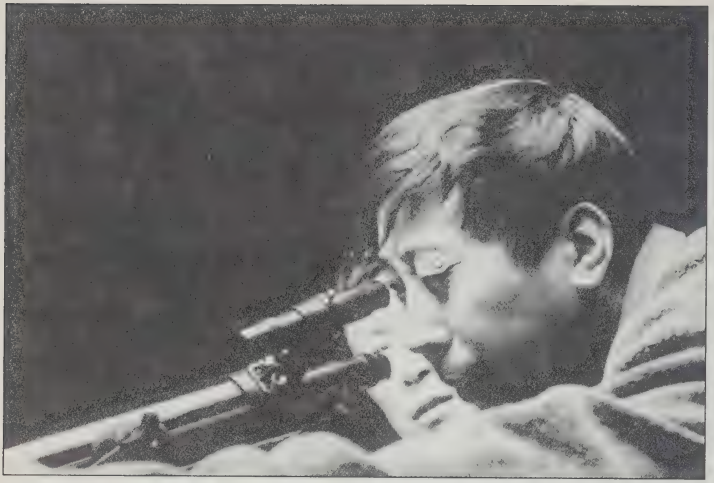
由於公安形象神聖不可侵犯（大陸電影的一個重要禁區），最後破案之外更對主角有情有義，難免惹來妥協之譏。但這不但是吹毛求疵，更疏忽了黃建新其實有借照鏡、換西服等細節，對公安的「英明神武」形象幽了一

默。兩主角的名字（葉民主、田恭順）就更令人拍案叫絕，後者那份鞠躬盡瘁、死而後已的老好人順民性格，塑造和演出都入木三分；二人亦師亦友的義氣和感情關係，亦寫出了不同凡響的感染力，有其中國傳統文化的深厚淵源。

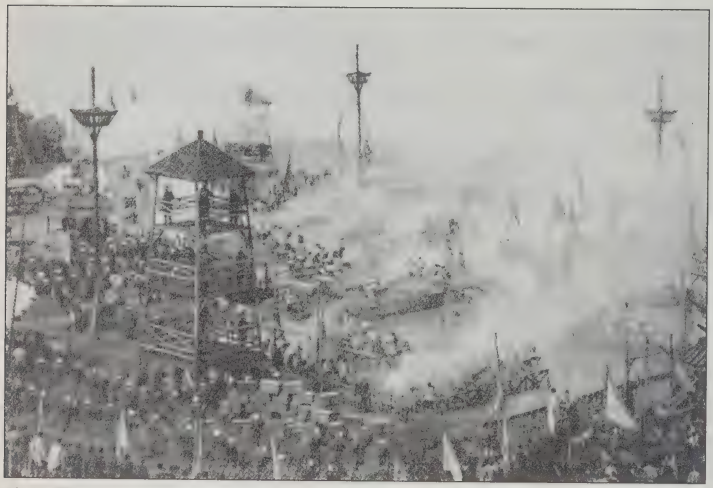
相形之下，女角在黃建新的電影中，始終是較弱的一環。像對葉民主同居女友的刻劃，便不脫大男人包袱的小男人心態的籠罩。她那因男人餓得慌而斷定他沒外遇的推論，喜劇效果固然奇佳，背後的假設卻不敢恭維。

路遙知馬力，在「第五代」導演當中，黃建新最實而不華，那份制度內衝破重重關卡拍出「批判寫實」作品的能耐，簡直是獨一無二；也證實了在迎合國外口味或爲求創作自主脫離體制之外，尚有一條像東歐電影般的體制內抗爭的路可走。即使在國內，也一直存在着這種空間——認識到限制，便找到了自由。

一九九七年二月二十二日《香港經濟日報》



埋伏



鴉片戰爭

借古喻今　委曲求全

《鴉片戰爭》

謝晉的《鴉片戰爭》開宗明義爲配合九七香港回歸中國而拍，在港上映時更有董建華及新華社要員出席首映禮，廣告也一度用上親共政客的推薦作招徠。但出乎意料的，是影片沒有想像中（如李翰祥的《火燒圓明園》）那麼不堪。當然仍不乏肉麻的愛國口號，強加的兒女私情亦照例尷尬（大陸片拍愛國傳奇歌妓永遠生硬虛假）。但作爲一部歷史片卻格局完整，謝晉的場面調度及全局駕馭功力顯出了大將風範，大場面拍出氣魄和意境，細節的考據也處處見工夫。

影片最有趣的是其古爲今用的修正歷史觀點。林則徐儘管仍是正面人物，卻已沒有當年鄭君里的《林則徐》中由趙丹飾演的那麼英雄。素來被醜化成反派的大臣琦善及道光皇帝，更有機會得到一些平反——前者力主議和非因怕死甘於賣國，而是深明敵我軍力懸殊，開戰難逃一敗；後者也非昏庸無能，起用林則徐是自覺要滅煙禍，罷免他也是由於形勢比人強——都不再是忠奸分明的平面角色。

更使人別有會心的是那本貪污名冊帶出的矛盾——當大小官員幾乎無一漏網全部榜上有名的時候，叫林則徐如何是好？這個無官不貪的處境，顯然同樣困擾着今日中國

的改革，借古喻今的影射呼之欲出。此外，林則徐罷官後的臨別贈言（肯定洋人的刀叉衣服有其道理不可小覷），也無法不使人聯想起十年前的胡耀邦。同是愛國愛民的開明／改革派，皆在形格勢禁之下成爲代罪羔羊而大志未竟。而最後琦善與林則徐（不論主戰抑主和）同遭貶謫，也印證了中國政治一貫維繫「聖上英明」的傳統。

鄭君里和趙丹合作《林則徐》的時候，人民仍對中共滿懷信心，才可痛快淋漓地全面否定滿清皇朝的腐敗，肯定人民力量本來必勝。這本可有其浪漫動人之處（林則徐成了爲理想殉身的悲劇英雄），今日看來卻未免流於失實和唯心。謝晉的《鴉片戰爭》恰好相反，優點是對中國政治官場權術觀察入微，缺點卻是委曲求全，所謂愛國原來就是設法保住政權的半壁江山，完全站在統治者（儘管是改革派）的立場說話。借同心抵禦外侮爲藉口來轉移官民的階級內部矛盾，一直是民族主義愛國情緒被利用來達到的目的。

作爲一部歷史片，《鴉片戰爭》最大的不足正是歷史觀的狹隘和僵化。帝國主義侵略和不平等條約當然「錯在英方」，但香港主權回歸能令舉世矚目，又豈只單純收復失地洗雪國恥那麼簡單？可惜在「以我爲主」的大中國中心思維下，香港在片中只是一個反映中國國力強弱的標誌，猶如今天仍是當年那個人煙稀少的荒島。殊不知沒有鴉片戰爭造成香港殖民地的事實，就不會成就了今日的香港。即使退一步不理歷史弔詭，純就中國本位而言，影片

對這頁近代史的反思仍是過於膚淺。對中西文化衝突、中國現代化（立足現代世界）等問題的思考，更永遠只有民族主義的角度。

一九九七年十月台灣《首映》電影雜誌

後記：

在九七年香港回歸前夕看《鴉片戰爭》，難免百感交集，很難有客觀可言（本文初稿發表於九七年六月十四日《香港經濟日報》）。今日回顧，謝晉此片可對中英雙方有較平衡的描述，沒有一面倒醜化英國人，連鴉片販子顛地與英官義律亦合乎人性，在國內歷史電影中已是一項頗了不起的成就。當然，若非有配合國策及九七贈慶的時間因素，以至謝晉在國內電影界的特殊地位，影片可能沒那麼容易在審查方面過關。像同期田壯壯監製、王小帥及路學長導演的《越南姑娘》及《鋼鐵是這樣煉成的》，便沒有這樣幸運而被逼刪改及延遲面世。其後姜文的《鬼子來了》亦因觸及抗日歷史，又偏偏對日本軍人和中國百姓的描寫脫離了傳統的公式，而被電影局多番留難。姜文逕將影片送往康城參賽，儘管得獎（評審團大獎），看來亦難逃國內禁映的厄運。

《記得你的溫柔》歷盡滄桑

終於看了《記得你的溫柔》，感觸良多。片頭字幕的片名是《扁擔・姑娘》，場刊中導演的話卻在解釋《風塵戀戀》這名字的意思。而影片最初的名字，其實是《越南姑娘》。片名一改再改，正好與影片完成後送檢的重重波折互相呼應。

須知這回百老滙電影中心舉辦的「戀愛三面睇——中港台電影作品展'98」，其中兩部大陸作品——《記得》及《長大成人》（原名《鋼鐵是這樣煉成的》）——都是三年前由田壯壯策劃／執行監製、與北影聯合攝製的產物。換句話說，是企圖在體制內拍出新觀念、高質素的作品，首先針對的也是國內觀衆和大陸市場。

事實證明，田壯壯意圖在獨立製作（或稱地下電影）之外殺出另一條血路，其志可嘉，其情卻可憫。二片儘管劇本通過開拍，拍竣後才是噩夢的開始——反覆送檢不下四、五次，一改再改之下縱不至面目全非，也難免大打折扣甚至貌合神離。像《記得》末段以電視新聞形式交代，東子舉報黑幫再由公安一網打盡的蛇足，便明顯是官方要求的加插。又如阮紅愛上軟禁她的高平的過程，也顯然因剪走了所有床上戲和親熱場面，而變得突兀和一廂情願。

比刪改後果更嚴重的，是發行上映的延誤及時機的錯

失。二片如能於九六年通過，正值陳凱歌的《風月》影展賣埠失利，第五代導演的創作陷於低潮之時，極有可能「第六代」就此脫穎而出，不讓張元等獨立電影人專美。可惜中國電影當局就是沒有這個雅量，願意妥協在體制內創作的人反而受到懲罰。

但二片揭櫫的當代中國社會寫實路線及都市年輕一代的感性，其實都是國際影壇翹首以待的東西。從最近《小武》到處得獎，當可以證明這個說法。反諷的是《小武》遲來先上岸，儘管可說是青出於藍，劇情人物方面卻可能受過《記得》的啓發（如鄉下出城市打滾的小流氓、卡拉OK歌廳和歌女）。而後者延至今日才在大幅刪改後推出，難免銳氣全消，原有的新意也被人捷足先登了。

一九九八年十二月三日《香港經濟日報》

《長大成人》焦頭爛額

大陸和台灣的電影在香港本來已沒有甚麼市場，近來蕭條的影市更猶如雪上加霜。百老滙電影中心以「戀愛三面睇」爲名，放映五部冷門的中港台作品，隨時可以是它們唯一得見天日的機會。

台灣的《徵婚啓事》和《愛情來了》由於是寫都會愛情，自然對觀衆多點吸引力。前者借徵婚的情節引出人情百態，可惜太自覺於鏡頭和形式，對職業演員與非演員的處理反不夠深思熟慮，結果殊不平均且給人小題大做之感。《愛情來了》更是輕鬆小品格局，以醜男與胖妹的兩段暗戀，大搞幽默和溫情。

二片相同的是充分反映了台北的物質豐裕，心靈空虛。編導也由於不用面對政治和市場壓力（台灣有輔導金制度），太過自由自在反令作品的重量大打折扣。

相映成趣的，是兩部大陸片《長大成人》和《記得你的溫柔》，簡直看得人心頭沉重。二片不約而同都是男孩子的成長故事，主角都暗戀一名較他們年長的女子，對方卻總被壞男人吸引至不能自拔。敍事形式方面，主角的第一身旁白同樣十分重要。

若果說《記得》是因觸及黑幫世界和風月場所而犯禁，《長大成人》的題材接觸面更廣，情節之豐富一如傳

統通俗劇，卻偏偏是以七、八十年代間急劇轉型的中國社會爲背景，動輒得咎份屬自然。如今上半部周青出國前的經歷比較完整，特別是他與朱赫來（田壯壯飾）的一段莫逆情誼；下半部他回國後加入搖滾樂隊混飯吃，尋找朱赫來及重逢付紹英（前者遭歹徒刺瞎後被女友遺棄，後者卻當上了高幹的情婦）……卻到處可見刀痕纍纍，支離破碎的程度比《記得》更甚，教人慘不忍睹。

《長大》比起《記得》的沉淪世界，本多了朱赫來這樸素英雄代表的民間希望（此外也多出一個虛無的年輕小女孩，與紹英形成對比），他的代父形象也反映了編導那年輕失落一代的孤兒心態。然而，他最後還是不敵那個無法無天的社會。影片本身的坎坷遭遇，不正好是現實裏正氣無法伸張的一個最佳注腳嗎？

一九九八年十二月十五日《香港經濟日報》

《好男好女》美麗的誤會

侯孝賢的《好男好女》在本地受評論溢美，卻有不少出於理論上的誤會。例如有謂今回侯氏把現代都市悲情與台灣歷史創傷結合處理，題材擺脫了地區局限，層次也更爲豐富云云。殊不知素材的多寡，與作品的藝術層次根本沒有必然的對應關係。

更常見的一種誤會，是認爲侯氏在鏡頭風格和敍事形式方面大膽突破，表現方法比以往更複雜，因此超越了舊作的層次。這背後其實是一項難以成立的假設，就是現代主義或形式自覺的作品比寫實主義的優勝——但一來不同流派的作品根本無從分出高下，二來侯孝賢一向的電影也絕非傳統的寫實觀念所能涵蓋，表面是寫實美學，骨子裏的簡約和破格手筆，卻足以令識貨的西方人也歎爲觀止。

無疑《好男好女》出現了侯氏近年風格上最大的變化，不論繁複多線的敍事模式或影機游動的單鏡頭美學，皆使人耳目一新。但這與其說是走出以往的寫實框框及固定鏡頭的風格死胡同，不如說他自《風櫃來的人》開始建立的一套電影語言，到《戲夢人生》已臻至精至純的爐火純青之境，其後是另作探索、再創新境的時候了。

不過，正因《好男好女》是他初探新途的第一步，技巧的沙石固在所難免（如畫外音和單鏡頭的運用便未能得

心應手——梁靜作爲敍述者卻夾雜了不少侯孝賢的主觀、同志秘密會議及就義前死別兩場的生硬演技更令人尷尬），整體上寫情的動人程度也比近作遜色。

也許《好男好女》比《戲夢人生》更被影評人接受，其實反映了這回侯氏改走的路線，更接近西方現代電影語言的體系。他以往最大的成就，是摸索走出了一條與中國詩詞的抒情傳統契合的路，爲民族電影詩學的建構，奠下了一塊重要的基石。也正因與西方主流的藝術電影觀念大異其趣，海外雖有知音卻不免寥落；可歎的是在中國人的地方，不少評論仍不免與西方人一般見識。至於以「雅俗共賞」的要求加諸他身上，就更加是一個笑話了。

一九九五年十月二十日《香港經濟日報》

康城初睹《海上花》

侯孝賢的新作《海上花》，足以令一向追隨他作品的擁躉也感到意外。這部改編自韓子雲原著、張愛玲注釋的「清裝劇」，背景是清末上海英租界內的高等法院，鏡頭從沒踏出過室外一步，幾乎所有場面都是在昏黃或暗紅的燈光下演出。鏡頭調度更完全放棄他最著名的固定視點遠鏡拍法，但卻更嚴格執行一場一鏡的長鏡頭風格；不同的是攝影機不停地左右緩緩橫搖，就像一個溫柔的觀察者，可謂上承費穆在《小城之春》始創的舞台電影化美學。

劇情共分三線發展：王蓮生（梁朝偉）與薈芳里的沈小紅（羽田美智子）情海翻波，改娶東合興里的張蕙貞（魏筱惠）也遺憾收場；公陽里的周雙妹（劉嘉玲）同時是妓院主人之女，最擅於排難解紛；尚仁里的紅牌阿姑黃翠鳳（李嘉欣）成功取得恩客（高捷）幫忙贖身，臨別贈言還教訓了「媽咪」（潘迪華）一頓。講上海話演出的主角演員以劉嘉玲表現最淡定，李嘉欣也證明了自己不止是個毫無演技的花瓶，最奇怪的是梁朝偉同時兼講粵語（儘管有他原籍廣東的藉口），羽田美智子的粵語配音更是敗筆。

當然，沈小紅一角原本找張曼玉飾演，完全順理成章，她辭演後由松竹（出資者）指派羽田美智子走馬上

任，也是無可奈何。

其實演員的表現已相當投入，只可惜陳寶蓮的配音（上海話及粵語）卻未能配合。有趣的是侯孝賢決定不用國語對白，是爲了營造一份時代的距離，但聽得懂粵語或／和上海話的觀衆感受卻是另一回事。可惜的是由於太趕的關係，法文字幕據說紕漏不少（英文字幕較好一點）。加上對白奇多並語藏機鋒，本來就難譯得傳神，要全靠字幕理解對白的「理想觀衆」也得不到理想的服務。

但侯孝賢的電影從來都是遺憾的藝術。像原本打算往上海實景拍攝，終因市容變化太大而改爲全部台灣廠景，卻成就了另一份精純的古典風格，一個自足封閉、已逝的世界得到完整呈現。布景服裝美術固然美不勝收，半野喜弘的配樂更是一大驚喜。流動的鏡頭，全部一場一鏡加淡出淡入，似乎跟侯一貫的風格大相逕庭；但他處理演員和角色的態度仍是一樣（揚棄分鏡剪接來保留表演的空間及連貫性）。《海上花》的清朝上海背景表面與侯一貫的台灣現代題材南轅北轍，但其實都是中國人和中國文化的故事。

一九九八年五月二十二至二十三日《香港經濟日報》

海上花

與侯孝賢談《海上花》

侯孝賢拍《海上花》，一部張迷與否都同意是不可能改編的小說，惹來議論紛紛份屬尋常。邁克從原著描述的上海長三書寓世界明顯沒有南蠻瀟灑游走的餘地，進而推論侯孝賢把梁朝偉飾演的王蓮生改爲廣東人，是明知故犯匪夷所思。殊不知侯孝賢一向不拘小節，王蓮生也不是一般粵商而有來上海當官的身份，更誇張的其實是沈小紅——「連一等妓女也會講廣東話，就未免離譜了。侯孝賢是明知故犯，爲求戲好，寧可犧牲史實。他認爲影像上透出來的味道和張力，比史實重要。」朱天文在《極上之夢》裏如是說。

同書也指出了，若根據史實，《海上花》的時代上海話尚未形成，劇中人講的應是蘇州話。但實際上卻沒有分別，因爲侯孝賢決定用方言，只是爲了造成一種距離上的美感。又由於假設多數（台灣及海外的）觀衆都聽不懂上海話，不同演員有不同腔調，也不是甚麼重要的問題了。早於十年前的《悲情城市》，已有一個極端的例子：不是說要梁朝偉避講台語而把他的角色安排爲幼年失聰的啞巴，而是太保一角明明唸錯了對白（「嘢唔可以亂食，說話可以亂講」），也因是粵語的關係，侯孝賢後來明知錯了也由得它。

這回侯孝賢訪港，跟他談到《戲夢人生》結尾的鏡頭（大遠景下衆人努力拆飛機），他卻說是由於找不到眞飛機，才逼着把鏡頭放遠一點避免穿崩，不然拍法會不一樣（要拍出台灣人很有力氣和能量的樣子）。奇妙的是，這神來的一筆卻成了其作品中的一個經典鏡頭。大衛博維爾（David Bordwell）以「解決問題」的模式來解釋風格的形成，果然有一定的道理，用來研究侯孝賢的電影尤其有效。

爲甚麼選拍《海上花》？當然是因爲小說寫得好，「能幫你很清楚、完整的整理中國人的人情世故、應對功夫。」侯孝賢同意《海》是他所有作品中對白最多的一部，「中國人的神髓都在對白裏」，並舉張愛玲的《流言》爲例，說明何謂千錘百煉的對白。此外，方言的形容詞往往準確到不得了，遠勝歷史較短的國語。改編時取捨的考慮？侯說完全放棄原著小說中趙樸齋、趙二寶兄妹的主線，是因爲它太豐富曲折了，本身已可拍成一部電影。在無法往大陸出外景的限制下，選取沈小紅、黃翠鳳與周雙珠三個性格迥異的典型，以橫切面對照烘托出那個奇異和封閉的世界，也是順理成章。

選角方面，侯孝賢一向只重演員的外型、氣質而不重演技——因爲他要求的是另一派的「武功」，演員本來「武功」多好都沒有用。李嘉欣今回的表現脫胎換骨衆口交譽，侯是蠻滿意自己的眼光的。談到演洪善卿的羅載而身段和氣度不凡，才知他原來和飾阿珠的李玉明都是來自

上海的京劇演員。加上演黃二姐的潘迪華，「三段都有一位老前輩壓陣，我一早都想好了。」

原著小說是非常寫實的調子，電影卻由始至終侷處室內，少見日光，情調固然濃郁，風格化得來更有夢幻的感覺。侯說這跟油燈照明的特性有點關係——就是近燈處很亮（燈光下的刺繡服裝美得令人咋舌），遠一點便很快墮入黑暗。狹窄的照明範圍，跟阿城（影片的顧問）所說評彈舞台的打燈風格不謀而合，夢幻感由是而生。

這回有機會與侯孝賢長談，對他的自知與自信最感欣慰。從個人及同輩的成長經驗，到回顧台灣近代史的三部曲；再從現實台灣的《南國再見，南國》，到文化中國的《海上花》，乍看不明所以，其實完全有迹可尋。《戲夢人生》爲他首階段的風格探索劃上了圓滿的句號，最近二作則顯示了他已進入另一個成熟的創作期，他下一部寫當代台北的新作實在惹人期待。

一九九九年七月一日《打開》第二十二期

《東京日和》巧遇《香港大夜總會》

這一檔期的新片中以《哥斯拉》最來勢洶洶，但其實雷聲大雨點小，怪物造型和場面設計都不脫《異形》和《侏羅紀公園》的影子。近年荷里活科幻片的特技做得愈來愈精緻，創意和情理卻愈來愈貧乏。當年的哥斯拉那份單純的樂趣更是一去不復返。

反而有兩部日本新片「另類」得來有點特色。《東京日和》以寫眞大師荒木經惟與亡妻的眞人眞事作號召，片名、造型和包裝都有強烈的「小津」暗示，加上偶像派的《情書》女主角中山美穗，導演又是以喜劇（演員）聞名的竹中直人，吸引的賣點可眞不少。

可惜也許由於太貪心了，《東京日和》表面上追求一份高雅的文藝格調（攝影和配樂卻流於造作和浮誇），同時又未能免俗，處處刻意安排中山美穗發放偶像魅力。描寫夫妻二人恩愛的場面之間更缺乏呼應，不但感人程度大打折扣，那些喜劇味的筆觸也不及竹中直人以往作品的水平。餘下最有趣的，反而是陣容鼎盛的友情客串。

《香港大夜總會》是一部渣片，這一點殆無疑義。至於是否好看或有趣？那就見仁見智，關鍵在於是否接受影片camp的一面。無論如何，影片趕在九七年七月回歸之前跑來香港實地拍攝，明顯與日本人看香港和九七的心理

有直接關係。

當然，從渡邊孝好的前作《愛與夢飛行》可見，他取材的主要考慮是日本國內的普及文化（消費者），而非特定的政治或歷史議題。《香》涉及九七的具體描寫（移民、護照、留港宣言）全部兒戲之極，正是由於志不在此。換言之，九七只是提供了一個（此情不再的）藉口，讓日本人來港作最後一遊。

須知日男港女異國戀情加夜總會歌女背景，其實是港日電影交流合拍的一個傳統（如六一年東寶、電懋合作，尤敏和寶田明主演的《香港之夜》）。今回加上黑社會元素，也正是日本影迷從近年香港電影得來的香港印象。以袁詠儀代表香港當然不無問題（回歸後她要由歌女／賣藝變做舞女／賣身！），但影片的嬉戲態度使她尚不至淪爲西方人眼中的蘇絲黃。同樣是與日本記者邂逅，二人／二地的關係也遠不及柳町光男《龍在中國》的一面倒，對香港異鄉風情的欣賞更是update得多了。

一九九八年六月二十日《香港經濟日報》

《花火》的對比設計意味

北野武一向是個形式主義者。對暴力的風格化處理（如動靜對比、畫框外空間的運用、黑色喜劇味等）早已成了他的商標。九五年遇車禍大難不死之後，拍出的《壞孩子的天空》一反常態地溫柔，寫年輕人進入成人世界的挫敗和失落絲絲入扣。手法也變得自然平實而不再語不驚人死不休，唯一風格化的暴力場面（大塊頭與小個子對峙跳接至後者倒地不起的鏡頭）反而無精打采。

來到《花火》，便把《壞孩子》開拓的寫情路線，結合前作（如《小心惡警》）的macho暴力世界；同是對比，卻從形式延伸至題旨的層面。《花火》，代表了溫柔與暴烈，生與死，藝術與人生。殘廢了的老拍檔繪出一張張色彩斑斕的圖畫（與現實的灰藍攝影調子又一強烈對比），與北野武劫銀行及伴妻作最後一趟旅行，幾乎是平行對位的發展。那一大批花朵爲頭（或眼、耳）、動物爲身的畫，本身已有這個暗示（動植物的對比放在二人身上一樣合用）。夫妻二人放煙花不如人意，割接至畫中完美無瑕的煙花圖案，及一家三口仰望星空（煙花灑落的火星？），是另一層理想與現實（女兒早喪）的對比。雪地上血紅的「自決」一畫，就更是結局的預告了。

老拍檔本來有個幸福家庭，遭妻女離棄後自殺不遂，

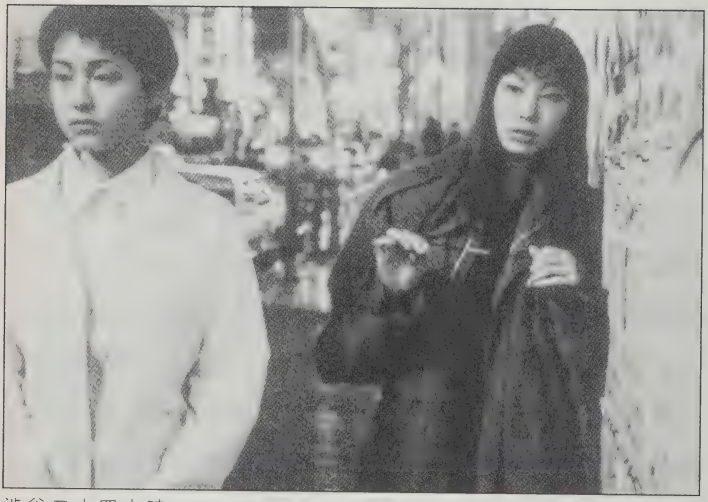
寄情繪畫既是重拾生趣，但也是生不如死（影片不忘強調他半身不遂的痛苦）。北野武一直被妻子的絕症陰影困擾，豁出去二人漫遊日本的過程卻生趣盎然，但到最後仍不免一死。二人動靜生死交替相對照的過程，構思巧妙可圈可點。

北野武作爲一個形式主義者，在《花火》難免把對比／矛盾／平衡這美學原則推向極致。問題是主角鐵漢的柔情一面，仍襲用暴力風格化那一套對比假設（如表裏不一、壓抑與爆發）處理，卻不免設計意味過重，有姿勢而乏內容。

表面上，北野武的辣手警探形象比《小心惡警》中更豐富，他的沉默寡言除了強硬之外，也多了感情內向、不擅表達的意味。但長期這樣以冷面和沉默來表達深情，難免流於平板而缺少感情先天上的跌宕（因此偶然以暴力反映柔情的場面便神采飛揚——如毒打譏笑妻子澆水養殘花不切實際的過路人）。夫妻之情也幾乎變成大男人單方面的呵護和照顧，與武俠類型的俠骨柔腸公式描寫相去不遠，只是一種理想化了的男性浪漫情懷。不少西方影評人拿小津等日本古典大師來比附，認爲《花火》達到了那些庶民倫理劇寧靜致遠的昇華境界，顯然是興奮過度了。

一九九八年八月八日《香港經濟日報》

花火



涉谷二十四小時

面面俱圓的話題片

《涉谷二十四小時》

借少女Lisa離日赴美前一天賺快錢的經歷，揭開日本高中女生「援助交際」或變相賣淫的面紗，寫盡東京社會高度物質主義下的光怪陸離，《涉谷二十四小時》的題材無疑十分吸引。編導原田眞人的處理也有大將風範，既不險走偏鋒來加強其話題性（如《半熟少年》），亦毋須加油添醬大搞剝削煽情（《靚妹仔》或《老泥妹》）。其緊貼追蹤又避免介入的半紀實式鏡頭，配合浪漫化／溫情化了的幾位主角，效果是叫人驚心之餘可以安心。結局肯定污泥中的純情，淳子與阿樂麻木世故的表面下仍有一顆眞誠的心，Sap對Lisa更是癡情，連黑社會大佬（役所廣司）和色情商店老闆娘（桃井薰）也放她們一馬……完全符合主流電影感覺良好的要求。

日本有評論拿英國的《迷幻列車》來相比，指高校女生與該片的癮君子都是社會邊緣人，有其自成一國的獨特次文化。但《涉谷》儘管不至輕率對此持批判立場，仍通過役所廣司和桃井薰兩個中年角色，對世風日下傳達了一定的感歎。如前者盤問淳子「援助交際」令人趨之若鶩的原因，正好代觀衆發出了心底的疑問。以大量低角度跟蹤拍攝女生腿部走動的鏡頭，也非單純的慣性拍攝方式所能

解釋，反而可能是暗中認同和採納了她們的顧客——中年男性的偷窺視點。

相對上影片對日本父權社會建制的批判便毫不含糊。像中年上班族可在地鐵站公然非禮女生聲大夾惡，甚至以自衞爲藉口把Maru毆至重傷；淳子憤世嫉俗憎恨男人，也是由於父親狎玩未成年少女的童年創傷；老人戰犯死不悔改，請人聽他津津樂道當年凌辱慰安婦的樂趣；貪污官僚公費耍樂，逼女生洗廁所一場更是變態。面對價值的崩壞、社會的沉淪，影片既不能道德主義地譴責下一代，便需要爲觀衆找出一些罪魁禍首，當權的男性自是理所當然的對象。役所廣司的前學運背景，也暗示出這點反建制意味，儘管是角色設計性質高於一切——女生伴唱卡拉ＯＫ國際歌的場面可謂一絕。

《涉谷》勝在處理這個敏感的社會性題材，分寸掌握得不錯，趣味、原則、觀衆離場的感受都照顧到了（結局一場惜別對青春和友情的禮讚極富感染力），甚至間中不乏幽默感（如屢被女生劫財的倒楣嫖客），夫復何求？

一九九八年八月二十二日《香港經濟日報》

西風

專業殺手VS扮嘢醫生

農曆年過後，港產片弱勢依然，只有UFO的《流氓醫生》比較「叫好叫座」。但降低標準來吹捧製作稍爲認眞點的港片，其實是十分悲哀的事。

《流氓醫生》從劇情到包裝，對觀衆刻意逢迎本是明顯不過。這本來沒有甚麼，使人難堪的是溫情／煽情場面的賣弄只覺虛情假意，美侖美奐的視覺包裝，也徒然凸顯了影片世界的虛無縹緲。自《新難兄難弟》後成了公式的這套「UFO美學」，當不work時是令人十分尷尬的。

同樣是工於心計搞溫情和包裝，劇情卻超乎現實的神話，路比桑的《這個殺手不太冷》（*Leon: The Professional*）便比《流氓醫生》勝出太多。作爲一部類型片，比桑對各種荷里活類型元素完全瞭如指掌，然後加以歐陸／法國式的變奏，配合高度風格化的人物及場面處理，確能製造出不少出人意表的觀影樂趣。最令人歎爲觀止的，是他把紐約實景拍出法國片廠味道的能耐，那種純淨化又與劇情氣氛配合得絲絲入扣，UFO仝人應該好好學習。

問題的關鍵，是路比桑的神話世界有其自成一格的邏輯，人物塑造簡潔有力：像殺手與小女孩介乎父女與情人的微妙關係，更與法國電影的「爹哋情意結」傳統一脈相

承。反觀UFO的一套中產美學，無論洋化（主要是荷里活及美國流行文化影響）或本土懷舊兩方面，都失諸駁雜膚淺而難以取得廣泛的共鳴。

當然，《這個殺手不太冷》亦不過是一齣好看的消閒電影，僅此而已。一如它的英文片名所示，在同類作品中可以是一個「專業」的典範（不少相對上「業餘」的港片編導相信已密鑼緊鼓準備抄襲），但若以爲當中可以發掘出豐富一點的藝術層次和深度，卻未免是誤會一場。

影片基本上只是一個早熟童稚角度的童話白日夢，所以小女孩討厭的家人可以一下子死光，她可以學做職業殺手，可以愛上有情有義有型的英雄，末了還可以返回校園繼續正常生活。從中固然可以看到一些今日少年一代的早熟和世故，但以對類型的顛覆性而論，反不及比桑的前作《墮落花》——小女孩始終少不更事，要男主角打救而累死了無悔的他，傳統法國電影的男性觀點終於呼之欲出。

一九九五年三月二日《香港經濟日報》

影癡的敬禮

《艾活傳》

《艾活傳》（*Ed Wood*）整件事本來充滿矛盾——由添布頓這當紅炸子雞，向一個畢生打不進荷里活的「世界最劣導演」致敬；艾活的電影，論製作比粵語片的七日鮮還有不如，馬虎穿崩之處比比皆是，《艾活傳》卻是集合荷里活精英技術人才的一級製作（儘管已是添布頓成名後製作規模最小的一部）……。

但《艾活傳》基本上是成功了，關鍵在於編導牢牢掌握了故事的重心，在艾活這人物對電影永不言悔的投入和熱情，以及他與過氣恐怖片巨星貝拉勒哥殊之間的忘年交之上。添布頓對後者尤其感同身受，因爲他一直是另一恐怖片明星雲信派拉斯的影迷，他的動畫短片處女作《雲信》也是他崇拜偶像的夫子自道，竟得派拉斯幫忙爲他擔任旁述，從此二人結下深交（添布頓成名後仍找派拉斯在《幻海奇緣》中擔演瘋狂科學家一角）。

當然，圍繞在艾活身邊的一羣怪人，如瑞典摔角手、電視女殭屍、通靈預言家等，亦無一不是荷里活／娛樂圈的失敗者；而對社會邊緣人物的同情，在添布頓的作品可謂一以貫之。他對艾活這人物感到興趣，除了因爲自小在電視上看他的爛片長大之外，更可能跟他踏上荷里活的青

雲路，完全是無心插柳有關。換句話說，成功得來太易（且沒有刻意追求）並沒有使他衝昏了頭腦，反而更認識到努力與才華不一定與成就成正比，因此才對艾活不得志仍興致勃勃拍他想拍的電影，感到佩服和驚歎。

所以，《艾活傳》是一個影癡向另一個影癡致敬的手勢，凡對電影有感情的觀衆都很難不被它感動。最經典的一幕，自然是「手動」八爪魚與貝拉勒哥殊池塘大戰，天寒地凍的環境下貝拉一時興起自憐感慨，卻被艾活一句「尚有廿多個鏡頭待拍」驚醒而拚老命演出。又如爲了取得投資開拍《外太空九號計劃》，全組工作人員竟甘願集體領洗！不少這類場面都笑中有淚。

影片以《外太空》在荷里活大道的戲院首映大受歡迎作結，頗惹來一些詬病。歷史上這種情形當然從沒發生，艾活終其一生都是藉藉無名，後期更酗酒成性拍些不怎麼有趣的色情片。但添布頓其實是要藉此歌頌艾活獻身電影，追尋夢想矢志不渝的樂觀精神，從廣義歷史（或今日）的角度看也不算脫離現實——艾活死後不久便被封爲「世界最劣導演」而成了一個cult figure，迄今有關他的書籍、回顧展和影迷會多不勝數。《艾活傳》的出現，自然更把他的死後成名歷程推上了高峯。

微妙的是，艾活本人儘管有易服的癖好，卻不算一個太複雜的人物（尊尼狄普的演出也着重突出他單純的一面），故此有「去掉irony的尊華達斯」之說，他的cult熱潮本來已是一個反諷。但據報道，現已有人爲他在荷里

活大道上留名而奔走，換句話說把他從cult搬進殿堂！難怪有人慨歎，《艾活傳》最大的反諷，竟然是將整個艾活傳奇的反諷意味瓦解了。

一九九五年六月九日《香港經濟日報》

善用科技　風格取勝

《七宗罪》

《七宗罪》（*Se7en*）在美國賣座可能歸功於畢彼特的魅力，或摩根費曼的精湛演技，以至連環殺手的流行題材及導演對氣氛和節奏的高明掌握。借用中古教義中七種該判入地獄的重罪，作爲殺手替天行道的藉口，其實也不過是語不驚人死不休的綽頭。影片最精采的是，導演大衛芬查完全不受公式素材規限，潛心經營出一份精雕細琢，處處使人耳目一新的視覺風格，證明了《異形三集》顯露的才華果是啼聲初試，該片票房未如理想非戰之罪。

片首字幕段落的前衛風格，已提示了其後無論音響、配樂、鏡頭、剪接都一絲不苟兼匠心獨運，那種精緻手工藝的味道，與荷里活工廠產品（加上日益流行的電腦特技效果）的非人化完全背道而馳。例如闊銀幕的構圖和燈光布置，便處處出人意表，絕非單純減少光源或大量製造陰影那麼簡單。結果不是用彩色菲林拍出黑白片的效果，而是一部眞正彩色的「黑色電影」（film noir）。那種半褪色的感覺配合渾濁的黃、綠和棕色，外面陰雨綿綿，在昏暗、塵封和牆壁剝落的城市廢墟內，手電筒照射下氣氛懾人心魄。

以外在環境的朽壞來暗示人類內心的腐敗，早已有無數的先行者，《七宗罪》仍能別出心裁使人眼界一開，導演的才情令人佩服。當然居功至偉的，還有製作設計（production designer）Arthur Max（曾任Pink Floyd與Genesis等的搖滾音樂會舞台燈光設計）及攝影指導Darius Khondji（前作有《妙不可言》、《山雨欲來》，新作是貝托魯奇的《盜美人》）。這兩個名字值得留意。

大衛芬查這回的視覺實驗，其實需要荷里活雄厚的財力及技術支持。因爲菲林冲印時要經過一重「留銀」（silver retention）的步驟，才可取得滿意的效果——銀的化學成分提高，才能在暗處現出更多的細節及加強影像的層次。這種處理既昂貴又費時，據說全球發行的二千多拷貝中，經過「留銀」處理的只有數百個而已。幸好香港放映的部份屬於此列，發行商對拷貝質素的要求值得讚賞。

反過來看，能夠善用荷里活這方面的優勢，利用科技來刷新我們觀影的美感經驗，正是少數美國導演彌足珍貴的一種執着。正如Amy Taubin指出，大衛芬查在這方面足以成爲史丹利寇比力克的繼承人。

當然，寇比力克能享有崇高的地位，不單在他運用電影科技爲美學服務之出神入化，也由於他的作品總涉及深刻的主題及富作者的視野。大衛芬查除了對形式的掌握得

心應手外，《七宗罪》兩名男主角的關係和情誼也算絲絲入扣，加上畢彼特妻子一角亦有血有肉，使影片不至徒具形式。結局的轉折雖多少是意料中事，仍能把主題發揮得淋漓盡致。在沉鬱反諷之餘，亦通過修正海明威的兩句名言，不致陷入一面倒的虛無和絕望。換句話說，大衛芬查對傳統劇情片的掌握已不成問題（《異形三集》時的擔憂已成過去），能否更進一步，便要看會否碰上不止是類型公式的劇本了。

一九九五年十一月三十日《香港經濟日報》

米雪菲花創造校園片神話

《非常教師》

最近開畫的西片中，最出乎意料的是《非常教師》（*Dangerous Minds*）票房勝出，《疊影謀殺案》（*Copycat*）明明更具綽頭與話題性也不敵，古裝的《紅色禁戀》（*The Scarlet Letter*）自然更瞠乎其後。三片皆以女角孤飛，米雪菲花不但以一勝二（薛歌妮韋花、荷莉亨達），更輕取以全裸作號召的狄美摩亞，眞是爆冷。

最離奇的是《非常教師》的題材和片種，是向來沒有多大號召力的校園片，而且着重描寫好老師如何感化頑劣學生，又沒有《暴雨驕陽》（彼得威爾那一部）般尖銳的戲劇性。

此片在美國賣座不俗不算稀奇，因爲白人中產觀衆可以代入女教師的傳教士心態，大量黑人及墨西哥移民年輕觀衆對片中學生的階級困境也會感同身受。但在香港，一來沒有黑白種族問題，二來相類的窮苦問題學生根本不會是本片的捧場客（聽不明英語要看字幕）。可以想像，《非常教師》在本地吸引到不少觀衆，其中絕大部份都是認同米雪菲花的觀點與角度。

無疑影片改編自眞人眞事的原著，加上一衆年輕非職業演員演出活靈活現，確有助於表面的說服力和感染力。

但即使那三名着墨較深的學生，也只是和女教師有多幾場對手戲，生活背景依然模糊不清。事實上，連米雪菲花這主角本身，性格描寫也只是寥寥幾筆（退伍海軍陸戰隊，剛離婚及墮胎）。課室外的世界，好像並不存在。

正是由於刻意迴避產生問題學生的社會現實環境，以便造成一種錯覺——課室內挑戰千瘡百孔的學校教育制度也可收效，影片不折不扣是一則白人中心的右翼自由派神話，其赤裸裸毫不掩飾的程度令人愕然。本來這一類唯心「善意」的社會寫實題材電影各地都有，大家也早已見怪不怪。

《非常教師》作爲一部荷里活片，特點是反映出美國種族問題的嚴重——問題學生絕大部份是少數族裔。他們的救星卻是一個充滿基督徒愛心的白人精英，令他們開竅的也是白人的文學和詩句。反觀黑人校長只會盲目接受現狀，對同胞子弟漠不關心，甚至因此累死了一名向他求助的學生。

全片最清醒的一把聲音，其實屬於那位命兩個兒子退學的黑人母親。儘管態度毫不禮貌（罵米雪是母狗），她對白人傳教士心態的僞善，以至「乖乖唸書畢業後有前途」的神話狠狠踢爆，卻有根有據毫不含糊——低下層黑人的家庭經濟負擔、惡劣的社會環境（犯罪和毒品問題）、學校制度和社會的歧視，無不令米雪菲花一廂情願的努力顯得完全不切實際。

可惜影片爲了肯定神話的可行性，竟然把那位黑人母

親打成反派，與黑人校長一樣變成反面教材。那一場二人對峙戲的重心，是在米雪的委屈和心碎，進一步博取觀衆的同情，而完全沒有任何覺醒。像筆者觀看的那場，便有一名女性觀衆看到這兒，竟按捺不住以粗言穢語高聲辱罵那黑婦人。那一瞬間，香港人的膚色和年齡歧視表露無遺——不錯，如非她「又老又醜」（黑色自然更醜）以至「惡形惡狀」，那位觀衆可能不至如此激動。當然，由一向討人歡喜的米雪菲花飾演主角女教師，也使該場面的煽情收效接近百分之百——荷里活明星制度的威力大矣哉。

一九九六年一月十八日《香港經濟日報》

Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

《盜火線》vs《賭城風雲》

這兩星期《盜火線》（*Heat*）和《賭城風雲》（*Casino*）先後開畫，可謂主流西片戲碼難得一見的盛會。這不單指兩片同由羅拔狄尼路主演的巧合，或狄尼路首度與阿爾柏仙奴同場比併演技的綽頭。史高西斯已被公認爲當代美國最偉大的導演，米高曼雖然風頭遠遜，但《盜火線》也提醒我們，他作爲一名全面控制作品每一環節、主題視野完整而貫徹、個人風格強烈的電影作者，比史哥西斯可謂不遑多讓。

更有趣的，是兩片的作者風格（皆有大量前作的影子）大相逕庭，卻有不少不謀而合的共通點。除表面的巧合（如三小時的片長及高度逼眞的暴力鏡頭）外，《賭城風雲》和《盜火線》的野心和視野都遠超其同類型作品之上。令人印象深刻的，是它們那種把整個劇中人身處的世界，刻劃得具體入微、活靈活現的功力。像《賭》開場不久介紹賭場運作的一系列蒙太奇（尤其是鈔票流程及連環監視兩場），便簡直神乎其技使人目瞪口呆，一針見血地道出了整個制度運作的規律。《盜》雖不求眩目的花巧，但米高曼處理實景亦總能在不動聲色之間，與劇情氣氛配合得天衣無縫。

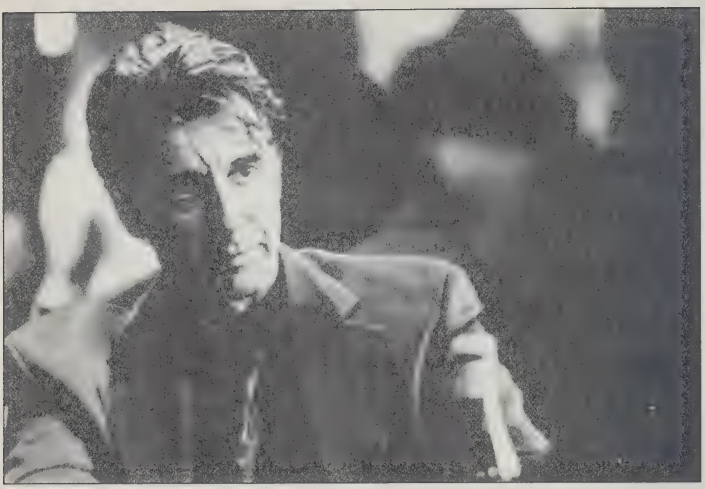
當然，《盜火線》最難得的，仍是在兩個兵賊主角惺

惺相惜、一體兩面的關係周圍，織出了一張他們與家人親友的情網而絲絲入扣。每個角色都有血有肉（專業罪犯也有常人的感情需要），每一項決定都合情合理，每人的內心世界和行爲動機都捕捉得分毫不爽。兩大巨星碰頭，大家津津樂道那一幕，除突出二人殊途同歸的世界觀、相生相尅的命運之餘，更把一份存在主義的悲情渲染得淋漓盡致。

換句話說，無論是兵是賊，都既是自覺亦屬必然的選擇，因爲那個身份最能發揮一己的天賦，最能「盡性」。《賭城風雲》的狄尼路也有同樣的自覺，他是天生的賭場主管，只有在那兒才能合法地施展所長，如魚得水。祖柏斯飾的黑社會爛仔亦然，暴力是他唯一精於使用的語言和手段。

但儘管影片處處使人想起《盜亦有道》（祖柏斯的角色簡直如出一轍），史高西斯這回毫不避諱而野心更大。在重複前作對黑社會暴力的非道德刻劃，及突出歹角的人性一面之餘，更有意借三名主角的恩怨情仇及自毀傾向，寫出一個時代的盛衰，加上宗教的寓意（舊約《聖經》失樂園的故事），把影片推上人性／社會悲劇的高度，並爲所有賭城電影樹立一個史詩的典範（另一則美國精神的寓言）。

反諷的是，《賭城風雲》儘管氣魄宏大，立意不凡，技巧更近乎無懈可擊，卻明顯的不及《盜火線》「好看」。它一方面有澎湃動感的鏡頭、目不暇給的細節及排



盜火線

賭城風雲

山倒海的旁白，另一方面敍事發展卻不時呈膠着狀態，時間一長難免有單調重複之感。在某程度上可說受題材之累——史高西斯說過，拉斯維加斯有趣的是甚麼都「過分」（像狄尼路在片中便換了五十二款戲服）；如今影片在準確捕捉其眩目的浮華表面之際，卻跌入了一個同樣感覺空洞的陷阱之中。

當然，這個說法背後是對史高西斯有更大的期許。他拍《賭城風雲》不但全情投入，對旁白的極端運用及鏡頭剪接的苦心經營，處處反映出其對電影語言和風格的高度自覺。從來帶實驗意味的創作都不容易蓋棺定論，《賭》的評價在未來一段日子裏，都會是一個議論紛紛不斷翻案的課題。

《盜火線》除了發行策略成功，搶先推出喝了頭啖湯外，更勝在形式傳統，在類型公式的基礎上加強人情刻劃，自然難度較低。

它雖無《賭城風雲》般大肆張揚的耀目風格，卻也避免了該片挾龐大野心和創意，以複雜形式處理一個平面世界的矛盾。結果是一個接近復古的劇情框架，加上立體的人物塑造，配合米高曼一貫的人文關懷，及不動聲色卻貫徹始終的藍調攝影風格；《盜火線》在回歸傳統男性世界的道德思辯和存在哀愁，提升犯罪片境界的成績方面，近年無片能出其右。

一九九六年三月二十一日《香港經濟日報》

愛情片的說服力

《離開以後》VS《別問我是誰》

以海明威一段刻骨銘心初戀爲題材的《離開以後》（*In Love and War*），看前雖沒有甚麼期望，但也對珊迪娜布洛及基斯奧當奴的演出有點好奇。結果證明李察艾登保祿不愧是演員導演，在他指導之下，連珊迪娜布洛也表現出明星偶像之外的實力。不過，影片的拍法實嫌過分老派，劇情發展平鋪直敍，鏡頭調度也是一板一眼，配樂更濫用至毫無想像力。

很難不拿這一屆奧斯卡大贏家《別問我是誰》（*The English Patient*）相比較。兩片分別以第一、二次世界大戰爲背景，主題不離戰亂中的愛情故事。《別》完全掌握了今日觀衆對這類愛情史詩電影（過去則以大衛連作品爲代表）的要求，如角色心理刻劃毋須深刻，但明星演員必須有型有款；異國情調的外景地加如詩如畫的精緻攝影固是取分之鑰，敍事上更一方面簡化了多線的劇情（把重心放在戰前「英國病人」與朋友妻的不倫之戀身上），另一方面盡情利用倒敍的結構，既加強懸疑的吸引力，復可點綴時空轉換音畫蒙太奇的趣味性。

《別問我是誰》的成功主要是一次包裝的勝利。卡士的選擇是其一，攝影方面那些魔術時刻的光線、淺景深鏡

頭的運用及自然光的室內照明（角色不時進入陰暗區域），也無不大大增加影片的「藝術感」。但其實幾名主角（男病人、女護士、特務／盤問者、拆彈專家）之間的戲分和互動極之不足，直接影響了戰亂中的愛情、創傷和復元等主題的探討。

《離開以後》剛好相反，完全沒有考慮現代一點的包裝（儘管負責製作設計的同是《別》的Stuart Craig），心思都花在劇本的對白及演員的演出之上。加上人物沒有那麼衆多，結果是明朗直接得近乎平淡。由當代紅星演繹歷史名人，也頗有點復古的況味。尤其是沒有在造型服裝及環境氣氛方面下太多工夫，由兩名專演時裝片的青春偶像演起八十年前的眞人眞事，要觀衆入戲總有點事倍而功半。

一九九七年五月十六日《香港經濟日報》

《迷失世界》以特技奇觀爲賣點

衆多暑期新片之中，最矚目的自然是《迷失世界》（*The Lost World: Jurassic Park*），但一如所料了無新意。四年前《侏羅紀公園》賺到盤滿砵滿，開拍續集絕對是生意經。難爲史匹堡厚着臉皮說，拍《迷失世界》全因米高基治頓的故事精采。電影其實只是利用了原著中另一個荒島上培殖恐龍的意念，然後全力大玩特技和奇觀場面——這方面史匹堡當然不會失威，荷里活財雄勢大的尖端科技也令人無話可說。

但另一方面，連貫上下集的主角謝夫高賓，便因大幅削減原著的理論部份而變成無戲可演。尤其尷尬的是新加的三個角色皆各有所長（如其女友是古生物學家），他卻只有在上集恐龍齒下死裏逃生的經驗——可惜這份經驗每一位觀衆都並不陌生。

至於加插捕獵恐龍（再運返加州展覽牟利）一線，除了炮製官能刺激外，也與主角們希望只觀察而不騷擾恐龍的自然生態形成對比。然而這種忠奸對立不但頭腦簡單，更不無追求政治正確而假惺惺之嫌。須知史匹堡拍《侏羅紀》固然是靠電腦及模型特技，而非如片中利用遺傳工程科技複製恐龍，但牟取暴利的企業心態卻並無二致。李察艾登保祿飾演那個「良心發現」的始作俑者，口口聲聲說

要贖罪眞是有趣。

《迷失世界》就和近年的荷里活暑期大片一樣，極力追求場面巨大，效果震撼，犧牲細節情理和可信性在所不計。同期的《驚天動地》和《第5元素》亦如是，走的其實是港片以往「無腦」得來過癮的娛樂至上路線，而製作條件更勝何止一籌。偏偏近年港片低潮，信心大失之下連活力及喜劇感也大不如前。

一九九七年六月二十八日《香港經濟日報》

《戇豆先生》不避英式優越之嫌

離港一段時間，往往會令我心平氣和，更能享受不同的電影帶來的樂趣。例如《戇豆先生》（*Bean*），大家都說電影版的豆先生不及電視的有趣；話可能不錯，但我看得一樣開懷。

豆先生遠赴美國洛杉磯，自然被看成進軍荷里活的第一步，會否被同化或馴服令人份外關心。但我感到愜意的，正是影片不但沒有喪失立場，更不避英式優越之嫌，把美國人和美式文化挖苦得體無完膚。

美國將軍口口聲聲不願美國名畫落入法國人手中，已活現一副財大氣粗的大美國主義嘴臉。眞迹被毀後連換上的海報也無人懂得分辨，對淺薄美國人的奚落可謂不留餘地。更抵死的是那位美國館長，光是盲目崇拜歐洲專家，後來目睹名畫遭劫的即時反應，也只是擔心自己事業完蛋家庭破裂，多於心痛藝術瑰寶從此失傳。難怪有朋友看到怒火中燒，因爲覺得影片對藝術毫不尊重云云。

無疑《戇豆先生》是屬於反智一類的喜劇，但其反美的重要性又在反智之上。例如豆先生致詞解釋名畫一幕，破例大開金口，目的不在貶低藝術的價值，而在諷刺美國人現在流行掛在嘴邊的家庭觀念，達致使人啼笑皆非的境界。根本影片開首由法國回購美國名畫，卻請英國博物館

派專家主持開幕，英國方面又竟爲了送走瘟神而派豆先生作代表，無不匪夷所思，以至不可以現實的藝術論述邏輯視之。

一旦接受了影片這前提（名畫只是一個藉口），便不會對樂此不疲的「糟質」名畫場面坐立不安。就像黑人警察在手術枱上開膛破腹後，豆先生伸手在內亂「搡」朱古力豆找着子彈頭一場，重點絕非炮製「糟質」他人爲樂的虐待狂式笑料，而在豆先生的盲打誤撞自得其樂。在這方面，他遠不及不少以暴力引發笑料的喜劇般殘忍和不仁。

一九九七年十月十八日《香港經濟日報》

把歐陸藝術片荷里活化

《天使多情》

《天使多情》（*City of Angels*）雖說是改編自雲溫達斯的《柏林蒼穹下》，但只要留意它那荷里活愛情電影的包裝，便不會捉錯用神。《天》監製感興趣的，只是《柏》中天使爲愛情下凡的情節及種種別開生面的天使習性而已。

例如天使喜一面從高空俯瞰城市，一面聊天這一點，以荷里活的技術和資源，自可以彩色闊銀幕（《柏》大部份是黑白）拍成逼眞的奇觀（天使集體出動的場面亦然）。《柏》的題材本來豐富多采，除了（天使的）The Fall，還有（柏林圍牆的）The Wall——對戰後東西德及納粹時代的沉思。荷里活自然對後者（政治、歷史）完全沒有興趣，而對前者涉及的仙凡之別，態度也是一面倒肯定世俗，把形而上的哲學問題簡化得義無反顧。

這樣的比較並非要抑此揚彼。兩片根本分屬兩個截然不同的範疇，但相較之下更可凸顯「歐陸藝術片」與「荷里活主流娛樂片」的分別。《天使多情》以荷里活標準來說心地不壞，但由於觸及生死和人生意義等大問題，其頭腦簡單及一廂情願，在膨脹的聲光效果下更無所遁形（如樂極生悲一場的刻意經營絕對有反效果）。

「愛情偉大」是觀衆百聽不厭的神話。天使爲了愛情而犧牲永生的橋段已夠「寐」死人，何況飾演天使的是深情又野性的尼古拉斯基治（這選角本身已反映了影片的重心，不在天使的「靈」而在他的「肉」），女主角更是女觀衆代入毫無困難的美琪賴恩——今日愛情片以女性爲目標對象又一明證（與中國民間故事常見的仙女下凡迎合男性剛好相反）。

荷里活片的「哲理」又永遠止於「個人」。洛杉磯固然是天使之城，卻應絕非影片所見只有富庶空虛的一面。美琪賴恩生活無憂，愛情是唯一煩惱，找得另一半便是幸福的極致；尼古拉斯基治本應聽遍人間疾苦，下凡後卻只對享受自己那副凡人軀體帶來的歡愉興致勃勃。當然，那正是影片的旨趣所在，塵世蒼生的苦難和悲憫從不曾登上它的議程。此外，片中的天使和靈界，也是爲了肯定天堂或來世的確存在，我們死後並非一無所有（因此死亡也可欣然接受）。荷里活對觀衆心靈的安撫，眞可謂無微不至。

一九九八年六月五日《香港經濟日報》

《情深說話未曾講》VS《麥迪遜之橋》

羅拔烈福首次自導自演的*The Horse Whisperer*，中文片名譯作《情深說話未曾講》，儘管並不貼切也可以理解——借黎明的流行情歌配合影片的女性觀衆定位。但那些亂用「文藝」詞藻的廣告宣傳句，卻足以使人大倒胃口，對讀者認識影片的內容和特色毫無幫助。

其實一個最方便的宣傳手法，便是把奇連伊士活的《麥迪遜之橋》拿出來相提並論。兩者從內到外皆出奇的相似：主線都是已婚中年婦人與單身魅力男士的不倫之戀，原著流行小說皆大受婦女讀者歡迎而高踞暢銷書榜多時，將其改編上銀幕的都是老牌偶像男星並自導自演，而且拍出了更高的層次。

不同的是《情》對原著改動更大，羅拔烈福飾演的牛郎對女主角發乎情止乎禮，而終不及於亂。原著小說固屬炮製令人陶醉的師奶白日夢一類，現實裏不敢越軌的感情在幻想中必然去盡；即以現代西方愛情電影而論，如此柏拉圖式戀愛或守禮克制的舊時代君子之風，也不彈此調久矣。《情》這方面的「復古」可謂罕見，令人印象深刻。

當然，婚外情的道德問題並無簡單的對錯之分，一切視乎具體情況具體考慮。《情》其實比《麥迪遜之橋》有更廣闊的主題，男女主角要到影片中段以後才互訴傾慕，

前半部的劇情，主要圍繞牛郎爲同遭意外而心靈受創的小女孩和她的愛駒作心理治療，其中更觸及人生的無常、創傷與痊癒、人際的關懷、大自然的啓發……。因此結局時他目送女主角踏上歸家路，猶似給她那出了問題的婚姻和家庭一個癒合的機會，既符合他治療者的身份，也保留着一定的開放性。

《麥》的家庭主婦在家受到流浪攝影師的誘惑，個人與社會、自由與義務、愛情與家庭的二元對立一目了然。《情》的羅拔烈福卻是曾經滄海的失婚男子，與妻離異及由於二人分屬城市與郊野，對立的還有文明與自然。這甚至由片初紐約背景時1:1.85的銀幕比例，在女主角帶女兒和愛駒上路時，拉闊成寬銀幕比例而張揚地帶出。

這份對大自然的嚮往，也是羅拔烈福一貫的執着。他上兩部前作*A River Runs Through It* 和《綠色革命》（*The Milagro Beanfield War*），已像《情》般把自然田野拍得美不勝收。他自演那個溫文爾雅、深思長情、從繁囂回歸自然、自給自足的現代牛郎角色，更有如度身訂造。

女主角姬絲汀史葛湯瑪絲及演她丈夫的森尼爾分別來自歐澳二洲，更突顯出羅拔烈福的美國本色。同是美國色彩濃得化不開，他成熟的氣度和謙謙君子之風，可比奇雲高士拿之流值得欣賞得多了。

一九九八年六月二十六日《信報財經新聞》

情深說話未曾講

這個總統眞太濫

「保克派」留手之作

《這個總統眞太濫》

從《這個總統眞太濫》（*Primary Colors*）的中譯名，配合克林頓訪華的映期，可見本地發行商針對影片的定位策略。不過，抱着看一部總統性醜聞揭秘喜劇心態的觀衆，卻可能會大失所望。

無疑影片對克林頓的影射呼之欲出，起初也擺出一副諷刺喜劇的格局，但卻不走誇張胡鬧路線，跟港產片影射女明星的《愛在娛樂圈的日子》不同。中段開始筆觸愈見沉重，主角州長被揭發有婚外情及有錄音爲證，不過是諸多競選運動中需要處理的危機之一。後來嘉菲貝絲查出了他競選對手一段不名譽的過去，用不用這個來打擊對方反敗爲勝，更成了一場原則與務實、良心至上抑功利掛帥的立場之爭。無論是這些嚴肅的道德和倫理課題，或反思美國選舉政治的墮落，或媒介資訊娛樂化的扭曲，都不會是本地對美國政治一知半解的觀衆的一杯茶。

事實上，儘管嘉菲貝絲代表了六十年代理想主義者對九十年代功利主義崇尚妥協的質疑，黑人助選經理亨利目擊州長夫婦爲求當選不擇手段，也熱情冷卻打退堂鼓，但主角二人卻絕非反派。愛瑪湯遜與嘉菲貝絲最後一場兩難的激辯，侃侃而談言之成理，驚聞丈夫與未成年世侄女有

染一場，掌摑亨利後哭倒在地，角色寫來相當立體。尊特拉華達模仿克林頓的腔調更是一絕，把角色那份眞眞假假的忠厚老實、大智若愚演得不乏幽默感。而他最大的問題，也許是欠缺一份令人折服的領袖魅力。以他力挽亨利辭職一場爲例，便由於他仍未夠厲害，而無法更進一步發人深省。

關鍵在於影片基本上是「保克派」，自然對此點到即止。否則以米克尼高斯與綺蓮梅的編導組合，影射諷刺得來怎會如此溫柔敦厚？與同期的《作大英雄》相比，後者也痛快淋漓有型有款得多了。大捧克林頓的《白宮奇緣》導演洛萊因納在本片客串一角（電台節目主持），並非無因。

影片的結局最足以說明一切。嘉菲貝絲堅持不作妥協，自殺收場（她二十年前已一度理想受挫而精神崩潰）；但其後眞正的結局，是亨利在州長當選總統的舞會上與他微笑握手。於是之前的動搖和幻滅一掃而空，犬儒換上了希望——在不完美的世界裏，主角這樣的政客已是最佳的選擇。

一九九八年六月二十六日《香港經濟日報》

《迷失太空》半新不舊

只要知道《迷失太空》（*Lost in Space*）乃改編自六十年代的美國電視片集（一如《星空奇遇記》*Star Trek*），便不會捉錯用神期望過高。本來這個一家大細迷失於太空，強調親情可貴迎合家庭觀衆的電視劇，於重新提倡家庭價值的九十年代美國再度搬上銀幕，誰曰不宜？但一來受電視格局所限，二來又在原汁原味與追上潮流之間三心兩意，結果成績相當尷尬。

就以特技爲例，片初一場太空戰機肉搏戰拍法追得上時代，但其後太空艙和太空站的模型便頗爲舊款，不少大型特技場面更十分兒戲。像太空有洞通往另一時空，或時光隧道入口的透明泡泡等特技，三十年前的黑白電視機做得馬虎無人見怪，今時今日在大銀幕上仍然保留那份虛假則未免蹩腳。又如那隻寵物太空猴，可由電腦動畫塑造得栩栩如生，卻與周遭環境格格不入；再如成千上萬的金屬蜘蛛及人頭蜘蛛身的怪物，電腦特技非九十年代莫屬，但造型卻不脫六、七十年代的風格。

人物方面的公式化本來不在話下，有點時代新意的，只有那個對着小型錄像機自言自語的早熟二女兒。大女兒與機師的一段「媾女」式邂逅，調情對白的露骨程度，相信也不可能出現在六十年代的電視劇中。除此之外，無論

夫妻、父子、母女之間的感情戲，都是不斷重複核心家庭成員須多關懷溝通，父親（科學家）應好好平衡事業與家庭的三幅被。

影片後段父親進入時光穿梭區被襲擊，甦醒後與二十年後的小兒子見面，同時與「現在式」的三母女準備離開該星球平行發展，造成的感覺也頗混亂。固然條理井然的時光穿梭邏輯本片無意追求，一切只是讓父親領略「勿讓兒子苦候一生才領會他的愛」的藉口。但在這些科幻情理方面如此漫不經心，也可謂倒退回《回到未來》系列出現之前的年代。

最後，木星任務前往甲子星的目的，就是爲地球人的外星殖民行動作先驅。其中當然有地球資源瀕臨耗盡、臭氧層消失過半的藉口（今日環保的噩夢），但對人類征服太空的擴張慾望及五、六十年代太空科技發展的冷戰背景卻全無反省。在電視劇面世三十多年後仍如此天眞，這方面影片也是十分「忠於原著」的。

一九九八年七月十八日《香港經濟日報》

《絕世天劫》到《極度重犯》

如非沒抱甚麼期望，《絕世天劫》（*Armageddon*）在《末日救未來》（*Deep Impact*）之後推出，觀感絕對可以是反高潮。同是以巨型隕石撞擊地球的末日災劫爲前提，《末日》的重點是現代挪亞方舟，救的是未來；《絕世》卻興致勃勃派一隊鑽油工人登陸隕石，埋下核彈將它炸毀化解危機。《末日》寫危難中諸色人等的反應已夠陳腔濫調，《絕世》的劇情和態度卻更加兒戲，竟然獨沽一味老粗英雄主義就可挽救地球，就像打遊戲機般簡單。

因此，兩片取向截然不同，成績卻同樣不如理想。《絕世》由於是巨型製作，爲了賣弄場面和特技，無法不煞有介事（上半部的太空人速成訓練）拖長來拍（登陸隕石後的障礙重重），結果是前提的薄弱和逞英雄的牽強更加無所遁形。其實影片最有趣的，反而是它嬉戲反斗的部份：如一班老粗首次踏足美國太空總署，就以從荷里活片學到的太空知識回應，甚至提出以後毋須納稅的要求；Steve Buscemi的插科打諢及不按牌理出牌更是充滿娛樂性。

《絕世》拿着一個格局宏大的題材，卻拍成一部大話西遊，迎合長不大的男孩英雄幻想及草根觀衆反智口味的白日夢電影，而且還要是過億美元的製作。荷里活就是有

這個條件，因爲市場夠大；儘管被《末日》搶飲了頭啖湯，會不會重蹈九七年《活火溶城》被《烈燄狂峯》截糊的覆轍，行內已議論紛紛。

反觀林嶺東自荷里活返港，拍成《高度戒備》叫好叫座後，新作《極度重犯》又遠赴菲律賓拍攝，走國際政治驚險片路線，力圖跳出香港彈丸之地的格局。殊不知《高度》的成功，正在於偷拍街頭實景的爆炸性及對熟悉環境的親切感。《極度》場面更大，火力更猛，卻獨欠一份令人驚心動魄的壓迫力。加上對東南亞國家的政治情況一知半解，情節難免堆砌得來做戲咁做，實景場面眞實感再強都於事無補。

林嶺東念念不忘殺出香港拍「亞洲華人電影」的心意是可嘉的，但《極度》全力以赴仍高不成低不就，反映了香港與其他亞洲國家文化上的鴻溝。企圖通過題材拓展和跨國合作一統亞洲市場，面對的可謂漫漫長路。

一九九八年七月二十五日《香港經濟日報》

《解構愛情狂》的自傳性

毫無疑問，《解構愛情狂》（*Deconstructing Harry*）是活地阿倫近年的力作，也引起了最多的議論。其中一個主要的原因，是影片不再像《子彈橫飛百老匯》、《無敵愛美神》及《爲你唱情歌》般輕鬆得來無傷大雅。前者儘管有反省編劇／藝術創作理想與現實的矛盾，卻毫不涉及活地阿倫本人。反觀《解》中活地自演主角作家夏利，與現實中他本人的公衆形象（也是來自他過去自導自演的電影），實在有太多似曾相識的地方。

耐人尋味的是，活地一方面矢口否認影片的自傳性，另一方面夏利不斷把他的現實生活改頭換面寫成小說，卻難免引導觀衆懷疑活地也是借電影夫子自道。更精采的是他破天荒與宋儀齊齊出鏡，讓別人拍一部他隨爵士樂隊巡迴歐洲演出的紀錄片《野男人怨曲》（*Wild Man Blues*）與《解》同時推出。若果《解》是借虛構的盾牌和藉口，把自己「壞」的一面（好色自私、不負責任、猶太人情結）藝術加工後以誇張喜劇的形式展現，《野》便給我們看到一個神經質卻無侵略性、溫文爾雅風趣幽默的「活地阿倫」——紀錄片形式並不能呈現眞象。活地只要有鏡頭對着他，言談舉止就跟他演戲一般風格。《野》簡直有如他在離婚醜聞後，一次漂亮的改善形象公關活動。

他的母親在《野》的結尾表示，他從不想拍自傳體的電影，其作品總是把現實生活加加減減。不過，劇情細節儘多虛構，感情眞實（作者的愛憎和情意結）方面的雷同卻不會是巧合。例如夏利經過影片九十五分鐘的「解構」後（包括他的現實回憶、小說場面、虛構角色與作者對話），終於獲得了一些教訓：接受自己魔鬼的一面，活着就是苦中作樂……，更重要的是明白了自己是生活的低能兒，在藝術（創作）中卻可如魚得水——因此決定對着打字機繼續自閉／自滿下去。這也正是活地一向以來的選擇。

這個最後的醒悟，是隨着幾個活地近鏡的跳接而出現，既呼應着遍布全片的同類鏡頭——片首字幕偷情小姨於晚間下車入門的重複跳接（立即引起觀衆的好奇），則在中段夏利與黑人妓女早上出門上車一幕的跳接中找到對應——也給跳接這個「非常手段」只在現實片段中使用，提供了進一步的解釋。一來要「解構」的夏利本人不會在虛構場面中出現；二來藝術對他原來比人生更重要，也更完整，未有定論、經驗仍可重組的是後者而非前者。

活地的創作就是最好的證明：其電影不但調子風格早已定型，素材題旨角色亦不假外求，不斷的循環再用。《解》甚至明借英瑪褒曼的《野草莓》及自己的舊作《愛與死》、《姊妹情深》等，儘管內容手法豐富多采，抵死幽默層出不窮（而且粗口特多），卻始終不脫劃地爲牢的個人小天地。喜歡他的，只追求親切感自然不會失望，非

擁躉卻會詬病全無驚喜可言。但這回活地通過夏利清晰地傳達了他無悔的立場，大家也無話可說了吧？

一九九八年八月七日《信報財經新聞》

後記：

活地阿倫因有自己的公司和班底，每年一部的產量十分穩定，《解構愛情狂》後至今已有三部新作——《名人百態》（*Celebrity*）、*Sweet and Lowdown*及*Small Time Crooks*。先是由簡尼夫班納代替他在幕前演出，神態動靜模仿得維肖維妙；繼而由辛潘飾演有才無行的三十年代傳奇爵士樂手，完全擺脫活地粉墨登場演出的自覺，出神入化加倍動人；兩度退居幕後再走出幕前，活地在最新作中已接受演出符合他眞實年齡的角色了。

在《解構愛情狂》和《野男人怨曲》夫子自道之後，《名人百態》只是他回氣階段的例牌之作，*Sweet and Lowdown*便不再插科打諢，情深款款直逼《戲假情眞》，活地旁白追憶逝去年代的手法使人想起《歲月流聲》，當然其中對爵士樂的迷戀亦與《野》一脈相承。最重要的是他終於接受批評，不再以年逾六十的「高齡」，仍堅持與年輕貌美的女角在銀幕上談情說愛了。

反斗神偷

魔幻小戰士

《反斗神偷》vs《魔幻小戰士》

《魔幻小戰士》（*Small Soldiers*）中的玩具人形公仔，栩栩如生是意料中事（由史匹堡的夢工場公司出品）。令人失望的是特技標青，戲本身卻失敗；辣手兵團不斷追殺哥根戰士，單調暴戾得來全無幽默感，祖丹提這回的表現遠遜其前作《小魔怪》。其反右翼軍人及反唯利是圖大企業的信息，也變得聊備一格。

兒童玩具反過來向他們的主人宣戰，其實屬於成年人的噩夢；加上開戰的殘暴程度頗爲驚人，影片可謂兒童不宜。《反斗神偷》（*The Borrowers*）便沒有這種毛病，同樣借助特技把一批「小人類」放在現實世界的環境，卻是一部老幼咸宜的兒童電影。

《反斗》最突出的，是拍出了「靠借一族」的小人世界與現實世界的依存關係。由於他們是靠借用人類的家庭用品維生，自有其一套獨特的「循環再用」文化。欣賞他們的服裝和家具如何廢物利用是一種樂趣，衣夾變吊車沿電線凌空滑行，軟尺變電梯助小青豆脫險等更令人叫絕。相形之下，《魔幻小戰士》的公仔便沒有這個層面，借用人類的東西也是危險物品用作殺傷破壞居多。連以往的「小人國」或「縮水人」電影，都未能提供這麼多的可能性給美術部門發揮。

《反斗神偷》的特技不像《魔幻》那麼搶眼，因此也沒有變成喧賓奪主的奇觀，而純粹爲劇情服務，也給人更多回味的空間。美術格局也低調得來異常統一，偏暗的暖色配合大部份復古的陳設，頗有一種五十年代的風味。另一方面又加插一些今日的道具（奸律師的金色手提電話）及當年的未來想像（空中的飛船！），結果造成一個純虛構的／時代不明的感覺。地理背景方面也異曲同工，明明是英國片及以英國爲背景，卻無端插入一個飾演奸律師的美國演員尊高文，英語版中屋主一家人更是美國人——是照顧美國市場的緣故？

粵語版固然可以消除了原版大部份英國口音（惜片初一段實在沉悶乏味），但影片的英式幽默趣味依然濃厚，與荷里活的特技兒童片大相逕庭。不但大型動作追逐場面（如牛奶廠一場）使人想起《超級無敵掌門狗》，小青豆遇「屎災」的處理，除蟲專家、警察及女接待員的造型和演出，也是典型的英式風味。

結局成千上萬的「小人類」忽然現身反客爲主一幕，盡現平民團結反抗惡勢力那永恒的感人力量。由於反派是律師，危機是逼遷，小市民反資本主義的意味亦呼之欲出。儘管劇情單薄，但結局高潮能與主題緊扣，就比《魔幻》的特技奇觀與劇情割裂優勝多了。

一九九八年八月二十一日《信報財經新聞》

新不如舊　貌合神離

《嚇足20年》與《叛侶遊戲》

《嚇足20年》（*Halloween 20*）以《月光光心慌慌》蟄伏二十年後的「終極篇」姿態出現，但翻查歷史，《月光光》這些年來其實已有了五部續集。除了八一年的第一部是眞正續集外，其他都是借題發揮居多。這部「終極篇」雖以狂魔身首異處作結，仍不能排除它陰魂不息續拍下去的可能。

對不那麼年輕的影迷來說，《嚇足20年》最有趣的一個綽頭，當然是請來《觸目驚心》女主角珍納李客串演出。一來她是珍美李寇蒂絲的母親，二來她女兒賴以成名的《月光光心慌慌》，其實很多方面都深受《觸目驚心》的影響。母女同場演出，間接也肯定了《嚇》一脈相承的嫡傳地位。

但影片本身儘管拍來中規中矩，卻已無甚突破可言，創意離上述兩部經典遠矣。狂魔最後向女主角示弱求援的手勢，是全片唯一寫他較人性化的筆觸。其他時間，他仍只是個不可理喻的邪惡化身；殺戮仍主要是對縱慾的懲罰而非原慾的回歸。可能唯一值得一書的，只餘珍美李寇蒂絲這角色的豐富立體和女權意味了。當然這又與演員演《月光光》成名後辛苦建立的形象和戲路息息相關。

《叛侶遊戲》（*A Perfect Murder*）開宗明義重拍希治閣名作《電話情殺案》，卻豈只今不如昔，更可謂貌合神離。當然，希治閣的舊作也是改編舞台劇，卻忠於原著精神；《叛》則只取其情節的骨幹再加枝添葉，空間集中的舞台味道已蕩然無存。

硬要比較兩片，可能對《叛》不公，但實在令人感歎，希治閣時代的紳士風度和典雅氣派，在當代電影幾已徹底失傳。雷米蘭飾的網球名家，變成米高德格拉斯的金融炒家；嘉莉絲姬莉與小說家的親密關係，變成格莉芙柏德露與畫家頻頻偷情。後者還要是立心騙財騙色的無情漢子，被脅串謀殺害其「情人」卻工於心計找來替身。夫妻間不但同床異夢更爾虞我詐，最後更拚過你死我活。貫徹始終的犬儒和機詐，使天衣無縫的謀殺布局變得機械化，因爲觀衆實在對主角三人都難以認同。

感情上的共鳴和介入，正是希治閣電影成功的要素——除懸疑技巧出神入化之外，引導觀衆對忠奸角色不同階段的認同，所帶來的道德曖昧性，才足以令他的作品歷久常新。

一九九八年十一月六日《香港經濟日報》

尊重觀衆的智慧

《至激關係》和《冇數講》

剛開畫的《至激關係》（*Out of Sight*）和《冇數講》（*The Negotiator*），其實都是美國的暑期電影。延至暑期後推出正反映了它們並非《絕世天劫》之類嘩衆取寵的冇腦巨片，而是有情趣、有紋路，尊重觀衆智慧的可觀之作。

兩片的主角出場都先聲奪人。《冇數講》的森姆積遜飾演警方談判專家，以身犯險化解危機一幕，氣氛咄咄逼人；《至激關係》的佐治古尼單靠把口打劫銀行，構思大膽，演出也淡定兼富說服力。佐治古尼今回的表現簡直脫胎換骨，與珍妮花露柏絲一段警匪戀情更擦出火花，好看煞人。至於森姆積遜慘遭誣害鋌而走險，反過來挾持人質，與奇雲史柏斯飾的另一談判專家高手過招，惺惺相惜亦敵亦友的關係並不罕見，但二人互鬥演技一樣旗鼓相當，精采百出。

當然，《冇數講》無論劇情和拍法都比較傳統，作爲Gary Gray首部主流大片（相對於上兩部低成本的*Friday*和*Set It Off*），更不必要（卻無奈）地加插了太多槍戰爆炸動作場面，把一部以雙雄對峙格局處理警察貪污題材的B級片，拖長至兩個多小時，直接影響中段的劇力。但

正如Amy Taubin在《村聲》指出，影片不動聲色地爲森姆積遜的困境經營出一個種族歧視的潛文本（subtext），批判性強而有力，連攝影美術都含蓄地遷就了黑人主角的膚色，乃荷里活片所罕見。

《至激關係》勝在有Elmore Leonard（《關人矮事》和《危險關係》的原作者）的精采原著打底，史提芬蘇德堡這回也顯出功力，把一部主流大片（相對他一向的小本製作）拍得戲味濃郁，連一衆配角的演出都極抵死傳神（米高基頓和森姆積遜不掛名的客串更是意外驚喜——擺明向《危險關係》致意）。難得的是同時保留一些獨立電影的棱角，例如那絕不簡單的倒敍結構（與現在式劇情平行發展），不避突兀的鏡頭調度（凝鏡、慢鏡）等，都並非一般主流觀衆期待的東西。

有趣的是二片的冤家主角初次見面都大談電影——佐治古尼與露柏絲就此結緣，森姆積遜與奇雲史柏斯環繞《原野奇俠》的爭辯，更成爲後來二人破案的默契。《至》有這種筆觸不足爲奇，亦與原著妙想天開的機智（或稱後現代）風格脗合。但《冇》也對引用電影史樂此不疲，便只能解釋爲新一代電影人多是影癡出身了。

一九九八年十一月十四日《香港經濟日報》

《幽靈刺客》集流行文化精華

《幽靈刺客》（*Blade*）的中譯名可能要「食住」韋斯利史納斯前作《亡命刺客》，但可謂文不對題。主角其實是個「殭屍殺手」（或稱作「殭屍尅星」就差不多），因出生前母親被殭屍吸血，受屍毒感染之下既有超人力量又可如常人般在日間活動，恨透殭屍又要定期注射血清來壓抑自己的「吸血癮」發作。這種介乎人魔之間、亦正亦邪的英雄人物，漫畫連環圖最優爲之。

影片當然是由美國連環圖改編，Blade甚至是此中第一位美國黑人英雄（時維七三年，踏入九十年代再發揚光大）。吾友馮若芷更認爲，Blade是兩大漫畫公司的皇牌——D.C. Comics的蝙蝠俠和Marvel Comics的X-Men——的混合體。基斯杜化遜飾演的養父，也既是《蝙蝠俠》的管家，亦是X-Men的教授（收容一班被遺棄的異種／新人類）。因此，當反派艷羨Blade同時擁有「兩個世界最好的東西」時，可以是一語雙關的in-joke。

至於影片本身，也是走混雜多類型的路線，既有殭屍片的恐怖核突，亦有功夫動作片的武打，當然少不了大量神怪的數碼特技效果。問題是一切都似曾相識，加起來也沒有太大的化學作用；反不如尊卡本達的《夠殭行動》，集中翻新殭屍類型元素來得過癮。當然，這跟韋斯利史納

斯終日神情凝重，毫無幽默感的演出也有點關係。

有趣的是大反派那個殭屍革命大陰謀，繫於一個古老的秘典預言及血魔神的重生——實在無法不使人想起同類橋段的神怪港產片。而攝取十二長老的屍魂加上多道血泉匯聚的儀式場面，則明顯受日本神怪動畫的影響。在文化日益全球化的今天，普及文化互相滲透的速度更是驚人；而最能兼收並蓄天下兵器者，自非財雄勢大的荷里活莫屬。

一九九八年十一月二十一日《香港經濟日報》

《浪人》回歸類型基本法

《浪人》（*Ronin*）開宗明義以字幕解題，原指失去主人效忠的日本武士，暗示冷戰結束後東西方不少特工的處境。但影片其後的發展，顯然無意在意識形態方面造文章（最奸的是愛爾蘭共和軍鷹派及俄羅斯黑幫頭子，也不過是信手拈來好使好用），反而一心一意拍一部動作至上的驚慄片，一於回歸純粹的類型基本法。

然而儘管有連場激烈槍戰和飛車追逐，影片卻與近年流行的電腦特技加工風格背道而馳，一切都實牙實齒（槍戰場面受《盜火線》影響不足爲奇），別有一份舊派實感的魅力。事實上，這種拍法更考導演功力，而尊法蘭根海瑪正好是這類型的老行尊，本片的剪接和調度也證實他寶刀未老。法國實景拍攝使人想起他上次在馬賽取景的《密探霹靂火續集》，轉瞬間二十三年矣。那些橫街窄巷和九曲十三彎的山路飛車，把法國南部的特色發揮得淋漓盡致；巴黎鬧市隧道一場亡命飛車，更無法不使人想起戴安娜之死。

《浪人》的國際化卡士十分吸引，羅拔迪尼路（美國）、尚連奴（法國）、史特倫薛加士格（瑞典）、尊尼芬派斯（英國）等個個有型有款，但每人的背景又刻意語焉不詳。懸疑並不是目的，因爲到頭來太多問題都沒有答

案。最明顯的是衆人爭奪的金屬箱，箱內的秘密始終是一個謎，可謂希治閣揭櫫的「麥格芬」（McGuffin）的一個極端註腳。

換言之，上述演技派明星最主要的作用，其實是他們的壓場感而非演技。由於角色寫得神神秘秘，根本上無戲可演，但卻能自然流露一份高手的歷練和氣派，以及曾經滄海的中年滄桑感。這既是衆人共通的主旋律，亦與影片的舊款風格脗合。以傳統的戲劇角度要求，故事和人物都嫌過分公式和單薄，但法蘭根海瑪擺明志不在此。

當然，梅維爾的電影才是這類標榜專業高手作風和江湖滄桑的典範（如《獨行殺手》）。《浪人》的動作處理可能更燦爛，但在蒼涼氣氛、宿命意味或存在主義的悲劇感的經營方面，則尚有不逮之處。

一九九八年十一月二十六日《香港經濟日報》

辯證

外星人形象數變

從《天煞——地球反擊戰》說起

從在美國開畫的聲勢看來（先上《時代周刊》封面，再打破開畫票房紀錄），《天煞——地球反擊戰》（*Independence Day*）不單是這一年暑期電影的話題作，更可能是一個新科幻片潮流的濫觴（猶如七七年的《第三類接觸》）。

當然目前可能是言之過早。一個最方便的解釋，是把它歸入「災難片」的範疇——外星人襲地球就與龍捲風、火山爆發等自然災禍最近紛紛搬上銀幕一樣，是逼近世紀末的世界末日（Apocalypse）心態使然。但若把焦點放在外星人來訪之上，而與七十及五十年代同類題材的經典比較，便會發現不是單純的復古那末簡單。

《時代周刊》的專文提到《天煞》是回歸七十年代的災難片潮流，其實相當缺乏歷史感。因早在五十年代初，火星襲地球式科幻片便在美國盛極一時。而且正如蘇珊宋坦指出，科幻片的主題本來就是災難，而非科學。

更重要的是，七十年代初災難片流行，乃源於六十年代風起雲湧的社會羣衆運動的衝擊，資本主義建制內部面臨分崩離析危機下的反動——強調傳統白人中產社會可以安然度過災難／危機的能力。其後由史匹堡掀起的科幻片

潮流，外星人大多扮演友善和救星的角色，卻與後越戰及後水門時代，美國人陷入信心低潮，無力感充斥，亟求心靈安慰有直接關係——當然，六、七十年代神秘主義的流行及宗教的復興亦提供了額外的土壤。

反觀《天煞》，災難矛頭已由向內轉爲對外，藉此建立的也是美國在世界上的霸權地位——通過領導各國進行一場保衛地球的「聖戰」，美國國慶日從此變成全人類的「獨立日」。此外，外星人再度扮演邪惡侵略者（覬覦地球資源，圖滅絕人類）的角色，更與七、八十年代的外星人主流形象大異其趣。

《天煞》表面上回歸五十年代外星人襲地球的公式，心態卻截然不同。當年是美蘇冷戰時代，美國人活在共產主義威脅和核子大戰的陰影下，外星人來襲自有反映這雙重恐慌的寓言意義。蘇珊宋坦更進一步，提出這類型反映大家對「喪失人性」的恐懼和焦慮，那根本與現代西方工業社會的非人化傾向息息相關。

如今時移勢易，蘇聯和東歐共產陣營解體，核戰威脅縱未完全消除亦不再逼近眉睫，外星侵略者自然失去了當年政治影射的意義。但正如保羅韋浩雲所謂，美國永遠需要一個敵人；當世界愈來愈不再黑白分明，羣衆對正邪對立簡單二分的「聖戰」的渴求亦有增無減——向地球宣戰醜陋不堪的外星怪物本身，已足夠成爲最佳的攻擊對象。

當然，這種發洩戾氣的需要也源於對現實不滿。《時代》專文引述的民意調查顯示，美國人對政府、大企業及

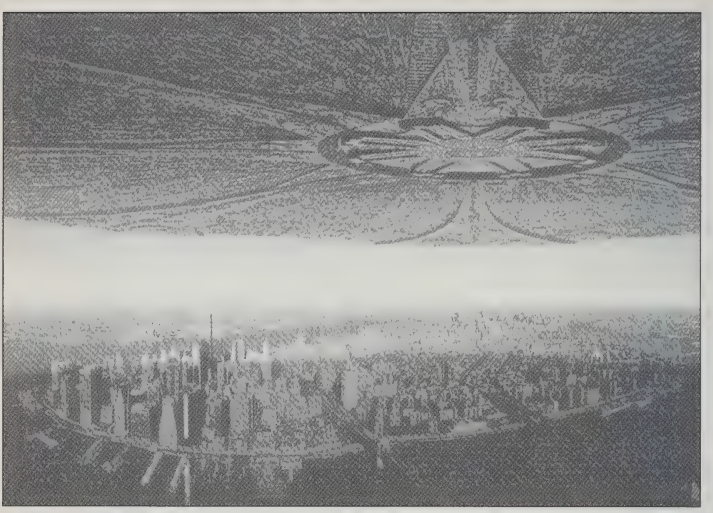
科技都充滿戒心。但無可奈何之餘，又無法再像七十年代那樣天眞，可以相信神仙打救的神話，轉爲passive-aggressive實有迹可尋。更何況在消極宣洩的同時，更可通過肯定美國的世界霸權和領袖地位，得到某種大國子民的滿足感，這顯然又與海灣戰爭大勝，挽回越戰後失落了的信心有關。

《天煞》還有一點有趣的，是有極多不同時期的科幻次類型的影子。例如外星怪物造型明明來自《異形》，卻只取其形而捨其豐富的精神分析意涵——這種表面的「抄襲」其實蠻富後現代的意味。又如片初借電視影像向五三年的經典《地球停頓記》致意，影片開場也與《地》如出一轍，但其後的發展及立意卻反諷地幾乎截然相反。《地》在當年一片疑神疑鬼的氣氛下力排衆議，發出自由主義理性與和平的呼聲，特技簡陋卻整體逼眞可信，故經得起時代考驗。反觀《天煞》便有點無的放矢，特技效果固然遠勝當年，故事情理卻不通之極，果然是兩個不同世代的審美觀。

一九九六年七月十一日《香港經濟日報》

後記：

文中引述蘇珊宋坦（Susan Sontag）論科幻片的觀點，見諸其「災難的憧憬」（The Imagination of Disaster）一文，中譯見《電影雙周刊》第四十期。



天煞——地球反擊戰

東西交流還是齊靠綽頭

由《天煞》、《新上海灘》想起

最近兩部中西暑期大片《天煞——地球反擊戰》與《新上海灘》先後開畫，較有瞄頭的新片如《衝鋒隊怒火街頭》都暫避其鋒以免硬碰。

《天煞》賣座本來是意料中事，但其氣勢如虹，人人趨之若鶩的程度，卻實在使人感到港片大勢已去。假若影片眞材實料（如《侏羅紀公園》）也還罷了，卻偏偏大而無當，東抄西襲不求甚解不理犯駁，市場觸覺和商業計算一流，類型或特技則創意欠奉。

影片在美國造成哄動，猶可說七月四日國慶的背景及大美國主義「食正」觀衆的心理，加上長期的UFO文化浸淫及近期的《X檔案》和羅斯威爾外星人熱潮所致。香港人亦步亦趨，只反映了全面臣服於美國文化霸權下的心理，一切唯荷里活馬首是瞻。這從西片廣告宣傳動輒強調美國票房作號召時已見端倪，傳媒近年一窩蜂加強報道荷里活片動態，自然有推波助瀾作用，把觀衆離棄港片轉看西片的過程大大的加快了。

當然，傳媒的藉口是羣衆對這類資訊有需求在先，在激烈競爭下自然爭相迎合惟恐不及。但這永遠是個惡性循環，或可謂互爲因果。像環繞《天煞》的花絮報道便陸續

有來，連在美國的簡稱「ID4」也爲香港人解釋一番，又爲玩具及電腦遊戲等相關商品上市免費大賣廣告。本土傳媒甘於爲美國商品文化侵略鳴鑼開道，對此持批判態度的評論聲音卻弱不可聞，即使大罵觀衆崇洋以至羊羣心理亦於事無補。

單看周末開畫的票房數字，《新上海灘》似乎落後《天煞》不遠，但一來港片這方面的數據不能作準，二來從戲院觀察所得，像《天煞》那種「撲飛」的熱潮完全欠奉，後勁不繼總收差一大截在所難免。影片無論內容及包裝，都是把注碼押在張國榮和劉德華身上，觀衆反應平淡，再次反映了傳統明星制度的沒落。

至於影片本身，其實已算絕不欺場。幕前幕後皆悉力以赴（不過劉德華自覺要與張國榮較量，不停施展其舉手投足的「魅力」則使人吃不消）。監製徐克一貫地借題發揮，把原電視劇改到面目全非，來延續他自己的九七中國情結。編劇也努力把俗套的三角情仇恩怨故事，以三個章回的非傳統結構出之，企圖搞出一點新意。導演潘文傑的表現也比《上海皇帝》時期熟練揮灑，手足義氣男性情誼的主題亦一以貫之。

然而儘管可供評論分析的話題從不缺乏（還有明星形象、gay subtext、徐克與影圈恩怨的寄托等），《新上海灘》卻完全不能給人任何興奮的感覺。其中一個原因就是名新實舊，無論是上海灘的背景、奇情通俗劇的格局、誇張的動作設計……及上述一切話題，都已經是過去十多

年來，港產片重複使用至大家耳熟能詳的東西。

最大的問題，是港片整個創作概念、製作模式及行銷策略皆十年如一日，在荷里活靈活吸收了我們的長處，再挾其高科技及企業化優勢全面進攻時，自然顯得過時落伍，觀衆貪新厭舊也是人之常情。

當然個別的例外和局部的改善不是沒有（最近的「古惑仔」系列便成功在與新一代的口味不至脫節），但影壇的主流及揸fit人仍以舊人居多，老化程度嚴重，港片前途實不容樂觀。從這個角度看，吳宇森、周潤發等人「進軍」荷里活，其實是港片衰落的先兆，他們的出走乃由於在港已再無發展的空間。

令人氣結的是，因荷里活最能追上科技及跨媒體的發展，電影除愈拍愈大外，更與花款繁多的商品結合，比以前更無堅不摧無孔不入，竟連港片堆砌綽頭和反智的特色，也挾強勢而發揚光大，《天煞》正是一個絕佳的例子。（《職業特工隊》卻要求觀衆專心和動腦筋，其實是反潮流及相對上進步的。）

一九九六年七月十八日《香港經濟日報》

荷里活霸權再考慮

從《龍捲風暴》說起

全新包裝的青春片《百分百感覺》，果然比早一年暑假的《仙樂飄飄》更爲年輕人受落。兩度午夜場的《衝鋒隊怒火街頭》，儘管卡士有一定的新鮮感，卻囿於類型較難脫穎而出。若論聲勢和票房吸引力，最近開畫的新片仍然是《龍捲風暴》（*Twister*）的天下。

觀乎《職業特工隊》和《天煞》的豐收及暑期西片輪流上畫的默契，《龍》簡直可以高枕無憂。不過亦有人擔心香港觀衆未必懂得欣賞該片特技的難度（眞正代表今日荷里活特技的最高水平），換句話說現實背景不及純科幻（如《天煞》的巨型太空船模型）討好，而且劇情陷於公式和單調，不及《天煞》包羅萬有綽頭十足。

事實上，《龍捲風暴》有《侏羅紀公園》的史匹堡及米高基治頓監製和編劇，由《生死時速》的楊特邦導演，結果已可想而知——《侏》的遊樂場玩過山車原理（恐龍換成龍捲風），加入了《生》的單一處境不斷重複（亦即林超榮所謂打電子遊戲機模式），無論劇情和人物都變得更加聊備一格。

例如男女主角的關係及那羣追風一族的設計，來自侯活鶴斯的影響（*His Girl Friday* 、 *Only Angels Have*

Wings）有目共睹，不過貌合神離似是而非的程度也頗足驚人——演員和角色皆面目模糊，篇幅和心思都花在一場又一場鬼斧神工的龍捲風特技上了。

可以說，《龍捲風暴》是一部更「純粹」的特技奇觀／過山車／電子遊戲機電影，香港觀眾對劇中人的行爲心理也應更少共鳴。若影片賣座絲毫不受影響（很有可能），則證明荷里活對本地市場和口味的征服已徹底完成。

最近龐奴提出對美式文化侵略的另一種觀點，其實是從受衆閱讀的角度出發，指出除了消極抗拒或批判之外，對荷里活電影還可以採取一種積極利用的對策——經過對文本意義討價還價之後，不但毋須接受其大美國主義的信息，更可從本土的角度閱讀出相對上進步的意義。這種積極閱讀的策略固然值得提倡，也可以是影評（文化批評）對社會現實的一種積極介入。但很可惜，那不能解決文化帝國主義理論提出的問題。

一般文化侵略可分兩個層面，即商品消費及意識形態，而兩者又息息相關。積極閱讀的策略最多只能幫助部份觀衆免受後者荼毒，卻對前者（美式文化商品攻陷第三世界市場）完全束手無策。當然，各地觀衆爲荷里活片甘心掏腰包先睹爲快，可能只是「精明消費者」心理作祟；但更大的可能，卻是通過長年累月的潛移默化，觀衆的口味已被改造成唯荷里活馬首是瞻——而這又令他們傾向對意識形態層面的文化侵略照單全收。

湊巧日前邵國華也在他報論及香港電影觀衆品味的「全盤荷里活化」，認爲荷里活有它一套苦心經營的全球擴張策略。不過我對陰謀理論一向有點保留，也相信一切是由《侏羅紀公園》（而非《生死時速》）開始。但荷里活近年刻意攻打亞洲市場確是事實，愈來愈多幾乎與美國同步上映的例子，（始於三年前的《義海雄風》？）本是爲了打擊盜版行爲，但也可見對這些市場加強了重視。

這一來是由於亞洲市場猶有開拓的餘地（中國當然是最大目標），二來也是荷里活進入了超級製作時代，成本激增下爲保持利潤的必經之途。事實上，荷里活表面風光無限好，全球狂收的例子大家津津樂道，但巨額投資血本無歸的例子也同時增加得太多。若有一天美國本土或海外市場忽然收縮，荷里活步上近年香港電影的後塵也不是不可能的事。須知港片的崩潰固然有濫拍的因素，但海外市場的一度擴張其實加速了成本的飛漲，市道一旦逆轉自然更難適應而立陷困境。

一九九六年七月二十五日《香港經濟日報》

《兩性3人痕》的性別政治爭拗

叫人望穿秋水的百老匯電影中心終於開幕了，可惜裝修工程仍未完成，四間電影院只有兩間可以營業，在非假日觀衆不多時，環境氣氛頗有點荒涼之感。不過，整個構思其實充滿潛質，全部工程完畢後或可令人觀感一新。

遺憾的是因不能四院同開，而抽起了主力的開幕電影《沒有天空的都市》，如今的《談談情跳跳舞》和《兩性3人痕》（*Gazon Maudit*）固然對普羅觀衆有較大吸引力，但僅此二片卻有稍欠藝術重量之感。《兩性3人痕》還招來了「政治正確」角度的惡評，觀衆反應也不見得踴躍，而令電影中心的開幕蒙上了陰影。

其實該片的態度固然傾向保守（反動與否則見仁見智），卻不見得是剝削女性和同性戀的「賤戲」。首先有兩點要搞清楚：一是影片源自法國vaudeville鬧劇的傳統（丈夫／太太／情人），加上現代cafe-theatre的變奏（時髦話題、幽默諷刺及較自然的演出），但基本上保持喜劇處境先行，角色的心理寫實或日常的人情世故成爲次要。樣板式的人物本來就是這類型的公式之一。

二是同性戀在本片從來不是一個政治課題，太太與女同志成爲情人不代表她由直變攣。純粹停留在個人層面，以平常心處之，也避免了性向論述的政治性（《金枝玉葉

2》卻後來要迴避也迴避不了）。

也可以說，影片的主題之一，就是不論同性異性，一對情人之間必然出現佔有心理及妒忌（第三者出現）的問題。那時候愛情已無能爲力，人際關係淪爲權力鬥爭（也是影片的喜劇源頭）；最後只能通過養育下一代（孩子／母親），來化解成人間的恩怨愛恨。

我們大可批評這種人際關係的看法太過犬儒（cynical），卻不能否認其中包含了不少世俗的體驗（與《金2》結局退守天眞無邪的愛情童話大異其趣）。當然，《兩性3人痕》可能只是用另一個神話（母子親情）來取代已破產的愛情神話；但也有評論指出，影片把家庭內的權力結構重新定位，以「母親／孩子」爲主軸，男性淪爲播種工具及外出覓食的工蜂，對當今異性戀家庭制度有一定的反省。

事實上，《兩性3人痕》應可討得不少女性主義者的歡心，也是由於它狠狠踢爆了傳統核心家庭美滿幸福的神話，對傳統大男人「不忠」的雙重標準嘲弄得一針見血。而且女主角化被動爲主動，成爲兩性關係中的強者；花心丈夫卻受到懲罰，雖說奪回妻子，卻事事言聽計從，家庭內男尊女卑的局面亦一去不返。

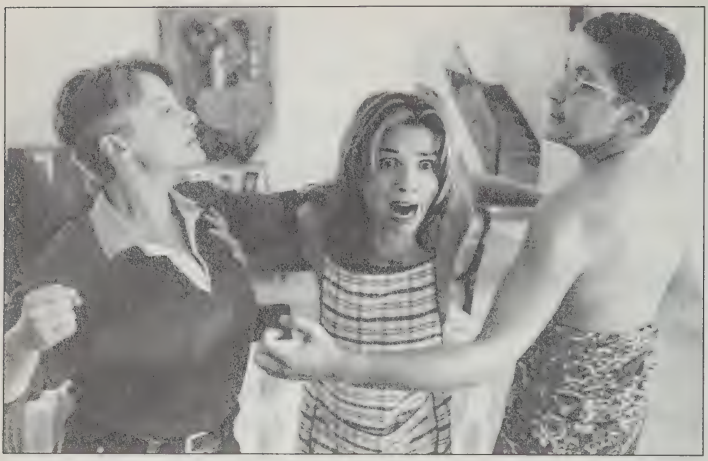
作爲一部法國喜鬧劇，節奏掌握及演員表現大體上相當出色。只有太太見女同志與舊情人一起，便妒火中燒的反應，流於過火及稍欠說服力。當然還有女同志脅迫丈夫跟她造愛來借種一幕，更是搵戲來做，相信最易引起同志

觀衆的反感。

女同志懷孕後的發展，更離「政治正確」愈來愈遠。她任由自己從那個女同志會所被扯走，重投傳統異性戀家庭並成爲其中一分子，隱隱暗示母性的覺醒就是向傳統女性柔順被動的一面過渡。二女床上逗弄嬰兒一場，顯示她們都是扮演母親的角色（父親出外工作），不過一是生母一是養母而已。

然而這種向傳統家庭回歸的保守意識，實與同志文化內的「無嗣」焦慮及世界性的新保守主義回朝息息相關。我們大可不以爲然，卻不能無視其現實性而一筆抹煞。影片溫和的調子及結局烏托邦式的氣氛，令中心的一段同性戀情得到（法國）大衆接受，已跟本地多數恐同的主流電影不可同日而語。此外秉承法國人的性開放態度，演員對裸體落落大方，性愛場面也點到即止，不至淪爲偷窺，離「剝削」和「賤視」可謂遠矣。

一九九六年十二月五日《香港經濟日報》



兩性3 人痕

奪面雙雄

《奪面雙雄》尋回風格？

《奪面雙雄》（*Face/Off*）比吳宇森上兩部荷里活片《終極標靶》和《斷箭行動》更受歡迎，本來合情合理，因爲無論劇情、人物、卡士和製作都更勝從前。但輿論一窩蜂的起哄，卻不無跟紅頂白之嫌——當年《終》在港所受的冷遇猶歷歷在目。那些以吳宇森的招牌鏡頭（持槍對峙、教堂白鴿等等）來推崇他終於「尋回自己風格」的說法，就更是教人莞爾。

須知吳在荷里活的兩部前作，是壞在他只是執行拍攝一些他並不完全投入的劇本；然而在動作場面的處理方面，他的個人風格卻從不欠缺。時至今日，他那些招牌鏡頭已被其西方崇拜者（絕不止塔倫天奴及羅拔洛狄格斯一夥）模仿至大家耳熟能詳。《奪面雙雄》仍一次過將之集中展覽，對吳宇森本人的意義（終於可以話事）遠遠超過風格上的成就，對熟悉他這一套的影迷來說，甚至可以是反高潮。

另一方面，也有詬病影片的易容橋段不合理，或過程太簡單而欠說服力的，可謂莫名其妙。其實正邪主角換面的構思，目的在探討身份互易後正反兩面的人性，服務的是一則道德寓言。因此，這前提於現實的合理性根本無關宏旨。又正因以常理論太過匪夷所思，若過程細節追求逼

眞，只會進入科幻的領域，而這正是吳宇森在訪問中提到，他極力避免走的原劇本的方向。

可以說，吳今次頗有自知之明，充分發揮了自己的強項（動作加激情），一舉征服了美國的主流觀衆及影評人。另一方面，又不至令他的B級片擁躉失望——儘管《奪》對他們並無新意，卻仍會爲「吳宇森風格」能在荷里活A級片中表現出來感到欣慰，與我們爲他終於能在荷里活揚名立萬而欣喜殊途同歸。

事實上，這番成功得來不易。《終極標靶》逼着與尚格雲頓合作，又人地生疏沒有各種條件配合，便只好專心拍好一部B級動作片。

《斷箭行動》果然取得較佳的製作條件，但在明星卡士之外，劇本依然十分不濟，仍未跳出中型動作片的格局。直到《奪面雙雄》，不但兩名主角狀態顚峯、身份互易的劇情更使他們同時飾演兩個角色，把演技和明星魅力都發揮得淋漓盡致。吳宇森碰上這個猶如度身訂造的劇本，也終於在動作燦爛奇情曲折之餘，拍出了久違的濃厚情味。兩者結合起來，難怪傾倒不少美國主流（甚或婦女）觀衆。吳不但證明了自己處理演員和戲劇的功力，更從此正式脫離B級動作片導演的行列。

不過，在保持吳宇森風格與融入荷里活主流之間，仍存在一定的張力。《奪》最惹人詬病的，其實是動作場面太多太長至失去說服力（特別是逃獄一幕）；而這偏偏是吳成長於香港電影的傳統不可分割的一部份，excessive

更一向都是他的風格特徵。

當然，他的擁躉及動作片影迷對此不會介意，但主流評論卻總感格格不入——除非像《驚天動地》那樣把誇張變成幽默和嬉戲，或像《龍捲風暴》般成爲展覽特技奇觀的藉口。吳卻一向長於悲情而幽默感不足，《奪》的一些反諷筆觸已屬罕見的例外。以他對傳統戲味和情味的執着，也不大可能走《生死時速》那種過山車式的純感官刺激路線。

其「過剩」的風格會否逐漸收斂或以另一形式轉化，我們大可拭目以待。

一九九七年八月二十三日《香港經濟日報》

《伴我雄心》的女權政治

《伴我雄心》（*G.I.Jane*）認眞處理女性參軍的題材，本來頗具爭議性。但最賞心悅目的，仍是列尼史葛的技巧和風格，簡直教人歎爲觀止。與荷里活動作片近年受音樂錄像影響的浮誇風格相反，列尼史葛的每一下剪接、每一次影機運動，都凌厲得來準確結實兼而有之（與他嚮往的軍事行動追求簡潔完美彼此呼應）。攝影雖然低調及低反差（夜景奇多），畫面色調亦偏向素淡，但每一個鏡頭仍然清清楚楚。那份風格化得來十分「硬淨」的感覺，足教人精神一振耳目一新。像那個猶如地殼震動的特殊鏡頭效果，便明明是玩嘢卻不覺其炫耀，整體實而不華的程度可想而知。

影片明明充滿女性主義課題的政治性，在本地的反應卻是出奇的平淡。對香港一般觀衆來說，狄美摩亞爲求軍中男女平等而吃盡苦頭，根本是自討苦吃得不償失，可謂最佳的女性主義反面教材。對知識分子來說，那種極須證明男性做得到的，女人都可以的女性主義，明顯屬於七十年代女權運動初期的抗爭策略，在九十年代已變得落伍過時。若與列尼史葛的前作比較，更成不進則退之勢——猶如倒退回《異形》出現的年代，《末路狂花》就像從沒出現過一樣。

在純理論層面，這種看法當然言之成理。但從社會實踐的角度，過時的女性主義仍有其相對（於保守的社會現實）的進步作用。更何況，在女權運動歷史悠久的西方國家，女性主義的流派本來就五花八門。無論從多元戰略或位置之戰的角度考慮，《伴我雄心》都不應變成大家都不屑一顧。它在本地引不起共鳴，正好反映了精英們的理論追得上潮流，社會運動的實踐卻十分蒼白（如果未至於空白），而大眾則連「過時」的女性主義訴求也漠不關心——雙方各走極端，女權運動的發展可謂困難重重。

其實只要採取一種積極閱讀的策略，不難暫時把狄美摩亞將自己（從身體到意識）變成男人這種抗爭方法落伍與否的問題放在一旁，全情投入她意志堅強地克服種種艱辛和歧視的歷程中而獲得鼓舞，甚至從其打破傳統性別角色定型中增強女性的自信。

須知《伴我雄心》是不折不扣的荷里活類型片，列尼史葛也從不會爲政治而政治。他自承喜用堅強女性爲主角及打亂類型常規，主要是心理和戲劇的考慮，而非爲了刻意的政治議程。也正因如此，其作品往往不脫幻想（fantasy）或寓言（allegory）的性質，最宜積極閱讀成女性主義顛覆性的文本，再從中汲取力量（empowered），在現實裏加強抗爭。

有趣的是，影片其實拍了另一個版本的結局，就是安排女主角大功告成（步上直升機）之際突然中槍身亡——在測試觀眾反應之後棄而不用，原因不難理解。片末女主

角本要接受親手殺敵的考驗，結果安排她毋須下手可有不同的詮釋——其一也正是由於正面接觸現實裏軍人必須面對的，嚴肅的生死課題，已非影片的女性狂想／寓言架構所能承擔。

由此亦可見，《伴我雄心》的寫實細節和背景（直接呼應近年美國社會議論紛紛的女性／同性戀者參軍的問題），其實是爲另一則女性寓言服務。但也因以現實的軍方及政壇爲背景，女主角的抗爭自難像《末路狂花》般天馬行空理想至上。軍方清一色男性的傳統建制根深柢固，女主角要隻手改變它（而非改變自己去適應它）無異天方夜譚，影片因此不夠「進步」也屬無可厚非。

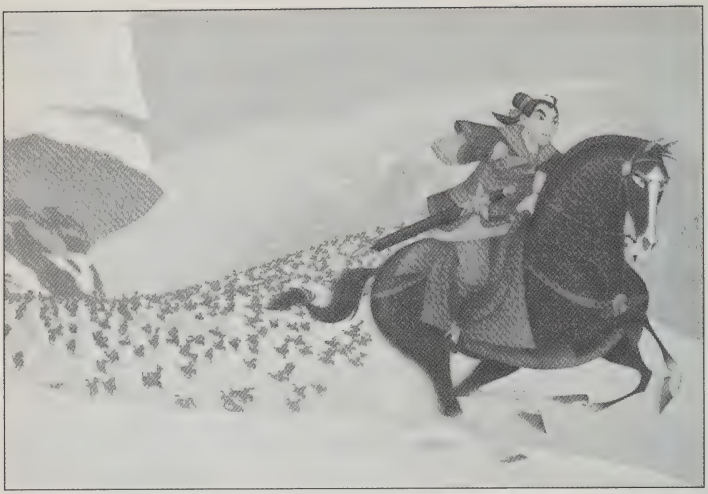
一九九七年十一月一日《香港經濟日報》

《花木蘭》評論反思

迪士尼拍花木蘭，好一個聰明的主意！木蘭從軍的故事，完全可以納入近年迪士尼出品的公式；表揚女性的堅強獨立，就和《風中奇緣》到《大力士》等片一脈相承而更進一步，政治正確（PC）得無話可說。中國題材的異國情調和新鮮感固然更勝，背後對中國市場的覬覦也心照不宣。

以迪士尼製作而言，《花木蘭》（*Mulan*）一如所料保持水準，歌曲和喜劇的穿插駕輕就熟，連木須的配音也找愛迪梅菲助陣（粵語版則爲葛民輝），其市場計算可見一斑。但由於整個模式太過熟口熟面，儘管西方人拍東方故事不時有些出人意表的地方，大體上卻毫無驚喜可言。

奇怪的是本地評論中，不乏對影片的女性意識和中國色彩諸多挑剔的聲音。其實意識形態批評一個最大的陷阱，就是激進立場先行，不理具體context，永遠可以得出預設的結論。但迪士尼根本屬於主流荷里活，花木蘭的背景也是古代中國；如今的改編從激進的角度看，也許未夠決絕而留下了一條妥協的尾巴，但對不少人來說已是離經叛道；若與迪士尼當年的經典如《雪姑七友》和《睡公主》相較，女性形象更是明顯的起了革命。



花木蘭

即以最具爭論性的婚嫁問題而言，花木蘭相親不成主因她不喜盲婚啞嫁，要追求自我，而非恨嫁而嫁不出去；結局暗示她將與李翔結合，也不等於說她從此就會當一個三從四德的歸家娘——從片中她表現的智勇雙全嫵媚兼備，夫妻關係中她可輕易成爲強勢的一方。除非根本否定婚姻制度和異性戀，否則可謂欲加之罪，何患無辭。

至於個別情節與中國傳統風俗不符的詬病，其實也無關宏旨。整個改編擺明是一次以西方本位挪用東方素材的行動，其中「仿」國畫的美術風格最爲明顯。那就是從中取得素淡、簡練等意境和精神的靈感，筆法和畫工依然是西方迪士尼的。好聽的說法就是文化交流，但在以現代西方觀點詮釋古老東方傳說的過程中，東西方文化價值的矛盾相衝實無可避免。

在不爲已甚的時候，影片便以喜劇筆觸處理（如「父母之命，媒妁之言」的相親一幕）；但把花木蘭這中國傳統的異數，改造至今日美國觀衆接受的PC角色方面，卻一點也不含糊。她既然代表了西方尊重個體，追求個人價值和個性自由的精神，皇帝向她鞠躬致謝，正象徵了東方保守皇權專制在這場文明的較量中甘拜下風。

當然，花木蘭身上同時遺留着孝義等「中國傳統美德」（猶如美國的「家庭價值」？），故此亦可看作東西文化交融的一個雙贏設計。皇帝的反應儘管悖於國情，卻有助改善中國在國際上的僵硬形象，亦未嘗不可作如是

觀。不少海外華人就視那些中國細節的「失眞」爲「美化」，而欣然照單全收。

無可否認，當今之世西方文化穩佔上風，東西方交流的條件並不平等，然而閉關自守已不可能。本來東方也有進步的價值，西方也有黑暗的歷史；但關鍵是人家早已拋掉了包袱，我們卻仍然三心兩意。

一九九八年七月十日《信報財經新聞》

縦横談

電影百周年有感

從美學到詩學，從理論到歷史

聖誕檔期大戰塵埃落定，港片以《烈火戰車》最韌力驚人，一枝獨秀，一貫胡鬧模式的《十兄弟》仍有捧場客，反而徐克表現投入的野心作《刀》卻門庭冷落，這現象實足以說明不少問題。

事實上，《刀》與《烈火戰車》都並非完善的佳作，但徐克和爾冬陞對電影的執着及有話要說（都是港片罕見的質素），卻教人無法不爲之動容。兩片票房反應相去霄壤，不過因爲無論卡士、類型和話題性，《刀》於今日皆可謂十分缺乏號召力。應節片「雙贏」的局面不再出現，也反映了在經濟不景影響下，觀衆消費電影的習慣已傾向貴精不貴多。

今天恰好是電影誕生一百周年（約定俗成）的紀念日，沒理由只評電影不談感受。電影的前途已有大量專家發表意見，懷舊感性文字又非筆者所長，可藉此機會談談的，倒是電影評論、理論和史學目前面對的一些問題。

我們可以從月初在中華文化促進中心舉行的「中國電影九十周年紀念座談會」說起。最初觸發這個座談會構思的，其實是上海影協等機構舉辦的「九十年來中國十大電影導演」的評選結果，嚴重向大陸中心傾斜，港、台導演

備受忽略（如香港竟無一人入選）。既然希望把四九年後的港、台電影與大陸電影等量齊觀，自難免各有其獨立的討論空間，明知時間不足也在所不計了。

以四小時的討論涵蓋九十年的中國電影史，自不免很多論題皆淺嘗輒止。特別值得補充的是，我對林年同努力建立一套「中國電影美學」的看法，並不只是史料抑或理論先行的考慮。當天與會者都同意，八十年代初大家忽然有機會接觸一大批三、四十年代的中國舊片（其中不乏經典佳作），興奮之餘試圖作一些理論的歸納可以理解。但至今爲止，我們可看到的影片資料實不足以支持林氏大膽的結論（中國電影美學的傳統是「以蒙太奇美學爲基礎，以單鏡頭美學做表現手段」）。

根本建立一套中國電影美學的提法，本身已有太多理論上及方法學上的問題需要澄清，陳國富十多年前發表在《夏潮》上的一篇文章已說得十分清楚。即使我們把目標降低爲中國電影「詩學」（poetics），一如Noel Burch在《致遠方觀察者》一書研究日本電影的風格成因和演變一樣，目前我們掌握的影片及文獻資料依然遠遠不夠。

在這種情況之下妄下結論，就使人想起國內學者一向重視討論中國電影的民族特色，夏衍更表示要據此建立一套創作民族電影的方法。古兆申便擔憂這種做法，正如過去官方倡導攝製社會主義電影一樣，會走向教條化，窒息了創作的生機。中國電影美學理論匆匆的建立，也未嘗不可作如是觀。

一如月前訪港的美國電影學者大衛博維爾（David Bordwell）所云，電影研究近廿年來高度學院化和規範化後，已走到一個十字路口（或突破的關頭）——大量應用其他人文學科的理論（如女性主義、精神分析、馬克思主義）來詮釋電影／解讀文本，已重複至了無新意。他認爲出路正在跳出理論、文本和詮釋的循環，回歸宏觀電影史（尤其是形式和風格——而非意義）的研究，重構多元化的電影詩學。

這些見解在他六年前的力作《製造意義》（台灣中譯本改名《電影意義的追尋》）一書已釋之甚詳。將於年內出版的《後理論：電影研究的重組》，可以想像有更進一步的發揮，同時一定會激起雄踞電影學術界的「理論派」的圍攻。

他在港的首次演講談及三種看待電影史的態度，第一種以蒙太奇作爲電影藝術的本質，第二種提出場面調度及紀實性作爲電影的另一種可能（二者皆被發展成一套「電影理論」），他自己卻寧取一個「解決問題」的模式，來處理和解釋影史上不同風格流派的發展——立刻引起在座學院派挾意識形態理論聲勢洶洶的責難。事後他笑說早已見慣這種場面，力排衆議的代價是被圍攻了二十年。不知他人想法如何，我對他揭櫫的電影學術新方向，倒有一份說不出的嚮往。

一九九五年十二月二十八日《香港經濟日報》

後記：

草此文後三年多，在書店喜見兩位筆者心儀的電影學者的新著：Robin Wood的*Sexual Politics and Narrative Film*及Peter Wollen的*Signs and Meaning in the Cinema*最新增訂版。Wood開宗明義表示，那是他收山前最後一本影評著作，主因是他對人類前途失去信心，對資本主義自我改良的可能性徹底絕望。蘇珊宋坦（Susan Sontag）在她回顧電影百周年的文章「電影之朽」（The Decay of Cinema）中也說過，近二十年來電影作爲工業及藝術的平衡已被打破，以荷里活爲主導的一套國際化製作發行模式和工業標準取得了壓倒性優勢，電影已被簡化爲一堆堆但求搶眼的花巧影像。作爲六、七十年代（影癡的狂飆年代）的過來人，宋坦的沮喪完全可以理解。

Peter Wollen的反應卻很不一樣。增訂版多出一篇他用筆名Lee Russell與自己對話的長篇訪談，提到《電影的符號和意義》一書原寫於六八年五月，那眞是一個革命性新時代的開始：高達轉向激進前衞，荷里活也脫胎換骨，大家都有重鑄電影新貌的氣概；電影作爲藝術、電影研究作爲學術的地位亦宣告確立。但學院化的代價，是影癡狂熱（cinephilia）及電影本體論等理論的退潮，偏偏前者卻是上述一切的根——宋坦也說電影將來重生與否，端視這種影癡對電影的愛能否大規模地回朝，而Wollen的態度是樂觀的。他一向對電影美學的探索興致勃勃，但也認同電影語言的發展是一個「解決問題」的過程，與博維爾的看法不謀而合。他近年又對電影史的興趣愈來愈大，因爲「理論地思考與歷史地思考其實是一體兩面」：重溫早期電影絕不止考古咁簡單，而是要重新感受電影在草創期的無限可能性，進而想像出一個「電影復興」！

分辨B級片／垃圾片

由鈴木清順說起

羅拔布烈遜及安東尼奧尼回顧展之後，藝術中心七月份節目有鈴木清順的個人專題，本是一個難得的調劑，可惜上座率不如理想。與如雷貫耳的大師經典不同，陌生的日本B級片巨匠如要發揮票房吸引力，非有加倍的宣傳和精采的介紹不可。

當然也有個別的例外，像《肉體之門》便明顯因其軟性色情片的定位而吸引了不少觀衆。這固然無可厚非，尤其當影片的確精采的時候——不但對戰後日本社會和政治（美軍進駐）有大膽的筆觸，寫天地不仁下人性與求生本能的衝突單刀直入；風格化方面除了四種原色的運用肆無忌憚外，不少破格的處理（如同一時空的兩個面部特寫疊印在闊銀幕的兩方），更使人大開眼界。

另一方面，《惡太郎》表面上毫不玩嘢（其實男女主角京都古廟前來回漫步一幕，玩得不動聲色眞正高明），卻把一個探討個人與社會關係的成長／愛情故事拍得詩意盎然，而且以其黑白闊銀幕構圖之精，及溶鏡韻味之純，完全使人信服鈴木的古典修爲，他膾炙人口的人工化風格和誇張的campy色彩絕非他才華的全部。

不過鈴木也不是所有作品都經得起時代的考驗。像

《暴力輓歌》的創意（宗教、性壓抑、暴力宣洩與軍國主義連成一線）毋庸置疑，暴力以喜劇筆觸處理也不落俗套；但大量喧嘩粗暴的打鬥場面，本來就不無商業的考慮，而且三十年來香港電影在這方面（如功夫喜劇）進步良多，大多數情形應已見怪不怪。但竟然仍有不少觀衆看得嘻哈絕倒興奮莫名，眞不知是由於少見多怪，還是反映了另一種文化勢利眼（在藝術中心上映等於得到了「藝術片」的認可）？

如屬後者的話，藝術中心這回把鈴木清順聯同五部「垃圾電影」一起展出，企圖刺激觀衆反思藝術定義和品味標準的嘗試，可以說全盤失敗。特別是當我們讀到一些影評，對艾活的「最渣」電影也充滿迷惑，甚至懷疑是否作者自覺地離經叛道來引人注意。

造成這種觀念大混亂的其中一個原因，是對鈴木代表的B級片及所謂垃圾電影皆欠缺清晰的解說，觀衆少接觸又無引導之下，難免把二者混爲一談。其實它們雖然有不少例子同屬cult film（簡言之就是有少數狂熱擁躉的爭論性「非一般」電影）的範疇，卻是兩個完全不同的概念。

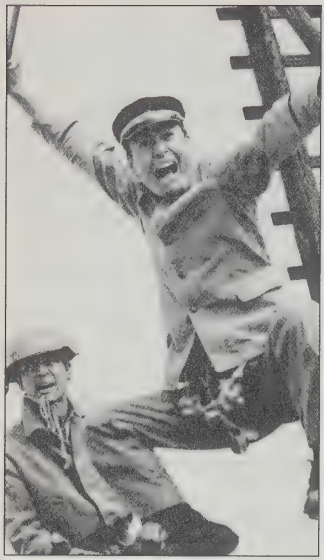
B級片就是低成本製作的通俗類型片，而鈴木等巨匠就能在成本和類型的局限下，作出各種主題和形式的嘗試，成就了個人獨特的藝術風格。因此B級片與一般所謂藝術片並無衝突。「垃圾電影」則不同，儘管有各式各樣的流派（今次選映的艾活、羅斯梅耶及核突科幻恐怖片《人什》就分屬三個不同系統），共通的是與一般理解的

「藝術」沒有甚麼關係。

以艾活的作品爲例，它們的「渣」（製作上無錢導演更無能）已是毋庸置疑，有趣的只是渣到這樣一個匪夷所思的地步，令人無法不歎爲觀止。當然，像《忽（弗）男忽（弗）女》以易服癖及變性人爲題材，完全無視社會禁忌走在時代尖端，又因個人高度代入而態度毫不剝削或聳人聽聞，便更使人佩服艾活的勇氣——但影片本身仍是（非自覺地）拍得一塌胡塗。

換言之，垃圾電影的可觀性，很大程度來自觀衆開放的口味和另類的幽默感，與影片是否挑戰了傳統的藝術標準無關。像羅斯梅耶便坦承拍的只是剝削性電影，但這並不妨礙我們欣賞其中爲主流電影所不容的點點新意。不過這和對高級文化藝術起顛覆作用，卻完全是兩回事。反而梅耶的崇拜者尊禾達斯（John Waters）的核突、低品味電影（如*Pink Flamingos*），才有較自覺的顛覆性及挑釁意味，可惜這回的「垃圾電影」節目卻沒有選映。

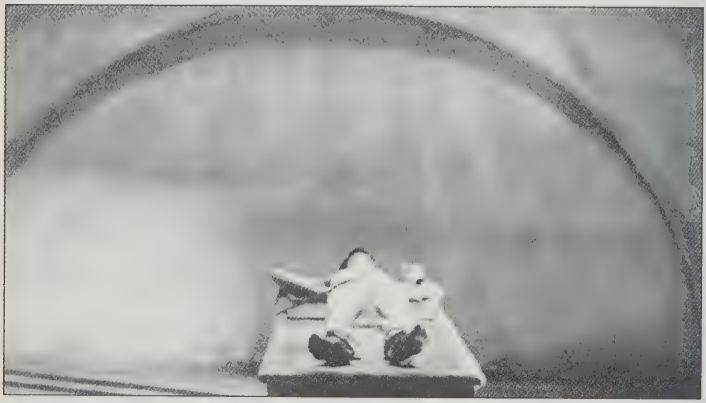
一九九六年八月一日《香港經濟日報》



暴力輓歌

肉體之門

惡太郎



羅馬媽媽

柏索里尼全展後感

藝術中心舉行的柏索里尼全展已接近尾聲。一如所料，後期的《沙勞》和「生命三部曲」最受歡迎，平均上座率也不俗，但口碑卻與上一年的安東尼奧尼回顧展頗有距離。

事實上，柏索里尼並非一般人心目中的「歐陸電影大師」模樣，「電影詩人」的外號更容易誤導——他同時是詩人、小說家、畫家、理論家，但寫的詩卻與一般的抒情和詩意大異其趣。他自言拍片如寫詩，也是指其電影觀念乃以個別鏡頭爲自足的單元，猶如詩所運用的意象一樣而已。

十三年前香港國際電影節策劃了本港首次柏索里尼回顧展，場刊中金炳興的「代序」就開宗明義表示，要維護柏索里尼的電影不容易，不但技巧上很難說有一貫的風格，題材方面也缺少尖銳的獨創性。然而該文起碼提出了一個值得重視柏索里尼的原因——「在當代導演中，還沒有一個能把原始主義表現得那麼徹底，特別是倫理上的原始主義。」反觀今回藝術中心的場刊介紹，卻沒有考慮到要給觀衆一個心理準備。

須知今日年輕一代的影迷，是看塔可夫斯基、奇斯洛

夫斯基、彼得格連納韋等人的作品長大的，對「歐陸藝術電影」的理解遠較前人狹窄。九六年的安東尼奧尼回顧展更加強了這種觀念——中產知識分子的現代主義美學。柏索里尼同是意大利人，卻是另一個極端——對中產／資產階級（bourgeoisie）文化和道德痛心疾首，對城市的「次無產階級」（sub-proletariat）貧民社會感同身受，並視之爲未受資本主義及基督教文明汚染，人類靠本能生活的原始世界。

換句話說，他早期的《乞丐》和《羅馬媽媽》表面上（如取材）接近新寫實主義，其實卻貌合神離，完全沒有一絲一毫中產人文主義處理貧窮題材慣見的感傷。主角並非受剝奪被壓逼的社會邊緣人，而是對「正常」的社會不存寄望。《羅》的安娜夢茵儀妄圖與兒子改過小資產階級生活，只能以悲劇收場。

柏索里尼的電影不但題旨上與中產人文價值對着幹，技巧上亦與現代中產美學講究的精煉、含蓄和優雅背道而馳，尤其欠缺完整統一的影像風格，往往有佳句而無佳章。他這種不修邊幅，本可挑戰約定俗成的電影藝術觀念，但九十年代的香港觀衆卻無動於衷。

即以中期的《定理》和《豬欄》爲例，其反資產階級的寓言性質，本最接近超現實主義大師布紐爾，形式也算比較講究，卻始終欠缺後者那份「小資產階級的含蓄魅力」，後期的「生命三部曲」也令人想起費里尼華麗、頹

廢的中期作品（如《愛情神話》*Fellini's Satyricon*），但氣質依然南轅北轍。

柏索里尼的多才多藝，理論與實踐同樣出色，也許只有德國的法斯賓達和法國的高達可以相提並論。但他吃虧在沒有後兩者那麼多產，並以電影爲主要創作媒介。況且當年意大利人才輩出，羅塞里尼之後，費里尼、安東尼奧尼和維斯康提皆是公認的大師級導演，後來又有貝托魯奇領一時風騷。柏氏橫死二十二年後要取得今日觀衆認同，自然更加困難重重了。

一九九七年十月二十八日《香港經濟日報》

市場研究百廢待舉

從篤數到平均票價

電影界從來都是一個名利場，電影圈也出名的現實和功利。自八十年代以來，本土市場擴張，港產片的市場佔有率更壓倒西片（直至近年才有逆轉之勢），票房數字成爲愈來愈多人關心的話題。業內人士固然以此衡量彼此的身價及計算成本的比重，圈外的八卦新聞也對個別明星的收入或導演行情的起跌，跟踪報道樂此不疲。

但本地電影界一向缺乏嚴謹的市場調查，對票房數字也罕見有系統和科學化的分析和研究。偏偏可以擔此重任的學院中人（社會學系、統計學系），又好像對此毫無興趣——本港學術界不求進取及象牙塔作風，早已一向爲人詬病。在傳媒對此類分析報道需求甚殷之下，自然有不少廖化作先鋒；每周票房解讀之類的專欄，也變成多類報刊必備的指定動作了。

當然，同是印象式的票房數字分析，也有資料掌握程度及觸覺高下之分。不過多數過不了成王敗寇這一關，永遠傾向把市場反應合理化，卻少有考慮到影片以外的因素，如宣傳推廣、廣告包裝與觀衆入場慾的關係等。篇幅固然是一個很大的限制，更重要的是大量基本數據缺乏（因長期欠缺基礎研究），令宏觀一點的分析難以進行。

還有一項先天的不足，更可能是近年香港所獨有，那就是人所共知的「篤數」陋習，直接令所有票房數字的可靠性成疑。最戲劇化的是九二年初，賀歲片《神算》和《家有囍事》的發行商公開承認篤數，還振振有詞說人篤我篤才算公平。同年四月一日起，港府不再徵收戲票娛樂稅，更直接令篤數的院商和片商可以肆無忌憚。

篤數的誘因是多方面的。首先是本地的賣座數字，會直接對影片的賣埠價構成影響；其次是一部影片賣座的訊息猶勝千言萬語，比任何廣告宣傳句對觀衆都更具吸引力——各報章爭相刊登的每日及累積票房數字欄，遂成爲各大電影公司兵家必爭之地。

此外，還有「落畫數字」的因素。那就是一部影片能否有多一周映期，端看星期一的票房收入是否未跌低過某個落畫數字（如港產片院線的二十萬）。因此，也造成了本地影壇有「合法篤數」的習慣——影片公司眞的拿錢出來谷高周一的票房，以爭取延長映期一周。大量派發「換票證）（即影片公司請看戲，戲院方面的收入在雙方片賬中扣除），令票房數字更可人的做法更是司空見慣，都是合法篤數的一種。

但儘管篤數的陋習令票房數字的參考價值大減，卻不是完全沒有破解之法。首先是除了每部影片及每條院線的總票房每日公開外，影協及戲院商會有個別戲院每日報上的數字。有心人絕對可以通過比較（如同一院線的同區戲院），而發現哪些是涉嫌篤數的戲院。下一步當然是作實

地調查，統計出一天售出的票數及入場觀衆的數字，然後與該院的報數比較，累積足夠的樣本後，自可計算出兩者之間的離差（deviation）或找出該院篤數的某種規律。如定期有這種監察，篤數者將無所施其技，把眞實票房數字還本來面目也就有了可能。

換言之，一個負責任的票房分析者，必須切實面對篤數帶來的負面影響，痛下苦功作一番歷史還原工程；而非信口開河地說天下烏鴉一般黑，誣賴人家外國的票房數字也不可靠，好像如此自欺欺人就可解決了篤數的問題，繼續以假作眞胡混下去。

世界上那麼多國家，當然很難一概而論。但大多數西方國家（如美、加）皆有徵收戲票娛樂稅，虛報票房等於逃稅，後果嚴重；而且因市場龐大，美國本土動輒數千間戲院上映同一部片，「合法篤數」來延長映期隨時得不償失。這是普通人用常識都可以判斷的事。

另一方面，本地的外語片發行系統與港產片有異，篤數的誘因遠遠較小。像佔了絕大部份市場的三大西片院線（嘉禾娛樂、安樂、UA／娛藝院線），皆直接或間接與荷里活八大公司掛鈎；加上如非上市公司集團式經營，便是須向外國總公司負責，或起碼有外國大公司作爲生意合作伙伴，核數制度遠比港片健全。更重要的是不像港片那樣，出品、發行、院線經常同一公司包辦（vertically integrated），更不存在借篤數提高影片賣埠價的考慮。

因此，有了以上基本形勢的分析後，有心人大可各適

其適，像外語片市場的轉變便是一個很值得研究的課題。不過更常見的，倒是一些較大型的趣味性統計，如排列有史以來香港最賣座的一百部電影，或九十年代香港十大賣座導演之類。只要方法正確，態度嚴謹，也未嘗不可作爲茶餘飯後的談助，但可惜連這樣基本的要求，也通常不能達到。

比較不同年代的電影票房數字，首要解決的問題是票價年來續有增長。一個可行的方法，便是計算每部影片上映當年的平均票價，用以除當年票房，便可得出銷售戲票數目或入場觀衆人次，而毋須再乘今日的平均票價來得出所謂今日票價，因此中有誤導成分——當年有近二百萬人次付出十二或十五元看《最佳拍檔》，可不等於在今日肯付出五十元的票價入場（因票價升幅較一般物價通脹爲高）。

當然最關鍵的是計算平均票價的方法。其實不同院線的平均票價皆略有不同，如能從旗下每間戲院的資料（戲院商會歷年皆有紀錄）出發便最理想。一個簡單的做法，是把全線全院滿座的收入（後座票價×座位數目＋超等票價×座位數目。……），除全線戲院的座位數目，便是一個籠統的平均票價。

不過，這其實假設了後座票和超等票的銷售速度，與兩者的座位數目成正比，但現實往往並非如此（如八十年代初，一般是超等票比後座票更快售罄）。如能通過大量考古式的調查研究，把這個因素適當地考慮在平均票價的

計算內自然更佳；但起碼以上的方程式，已符合基本的常識——可嘆竟有人不顧前、中、後座及超等座位數目懸殊，把幾種票價加起來除三或四就得出平均票價，簡直荒天下之大謬！

眞正有價值的票房分析和市場研究，除了有人定期爲各院線的業績作統計，與早一年同期比較，每季中西片總票房的升跌等等指定動作外，其實需要從事者有敏銳的市場觸覺及發掘議題的功力。例如大戲院與迷你戲院組合上映不同片種的優劣，後者同時放映主流電影與小衆電影能否帶來更多觀衆，開畫戲院數目多寡對票房的影響等等，都是不乏意義的題目。

當然，如有受過統計學專業訓練的學院中人肯拔刀相助，固然最好不過。不然的話，任何自問有普通常識的朋友，都可以加入做開荒牛——實在有太多基礎數據和資料，需要有心人從頭發掘和整理了。

一九九六年九月五日《電影雙周刊》第454期

後記：

草此文近四年後的今天，市場研究的環境和氣氛一點也沒有改善。又因港產片的票房持續下滑，坊間票房解讀之類文字的市場愈來愈小，於是連僞研究的工夫也漸漸沒人做了。

香港政治電檢筆記

香港的電影檢查制度，是一個十分值得研究的課題。一來香港是個華洋雜處的社會，中國傳統價值觀不斷受到西方思潮的衝擊，市民對各種禁忌的接受程度亦不斷轉變；二來香港長期又是英國的殖民地，夾在大陸與台灣、本土左派與右派勢力之間，港府轄下的電檢處（即「影視及娛樂事務管理處」）如何平衡各種政治考慮，爲官方利益服務，探究起來也頗富啓發性。

無疑電檢處日常處理的刪禁個案，絕大部份是涉及色情、暴力等道德層面的審查。由於香港基本是中國人社會，電檢處這方面的權力和運作，一般市民早已習慣和接受；偶爾引起爭論的，亦只是尺度的寬緊而已。八八年開始實施的電影分級制，也開宗明義爲了更有效地保護青少年，其次才是讓成年人有更多的選擇——但不包括政治敏感的電影。

當然，隨着時代的進步，電檢禁區已經比二、三十年前少了很多。重讀石琪廿多年前一篇談電檢處的文章，從龍剛的《應召女郎》及羅馬一部涉及酒帘的國語片剛被禁映說起，便有如下記述：「電影圈人士其實早已知道，在香港拍片，最大禁忌是談論現實問題，政治固然絕對不能觸及，日常生活中較深一層的，也是不提爲妙。記得幾年

前有一部粵語喜劇，因爲片中的警長被寫得糊里糊塗，也被禁映，後來經過改編才獲通過。」①這類「現實陰暗面」的禁忌，七十年代中期以後陸續開放，至今已幾乎不復存在。

始終不變的，其實是政治層面的審查。改變的只是在不同的年代，有不同的政治考慮。最戲劇化的一個例子，自然是三八年上海淪陷後，南下香港的蔡楚生、司徒慧敏編導了抗日宣傳片《游擊進行曲》，在港先被禁映（其時日本尚未發動太平洋戰爭，港府爲求自保自然希望「保持中立」）；三年後當香港成爲日軍下一個侵略目標時，即獲得解禁②——禁與不禁，都是爲當時的政治局勢服務。

一九五三年，一個接近目前的電影審查制度正式成立。根據七三年編製的《電影檢查標準指南》，電檢處可因下列理由，禁止一部影片（或其部份）上映：

（1）引起嚴重震驚或反感；

（2）有傷風化或鼓吹犯罪（特別是暴力罪行），或鼓吹吸毒；

（3）煽動本港不同種族、膚色、階級、國籍、信仰、利益的人士互相憎恨；

（4）無故攻擊宗教團體或本港其他著名機構；

（5）詆譭司法；

（6）煽動觀衆憎恨或蔑視政府；

（7）損害本港與鄰近地區間的友好關係；

（8）鼓吹破壞公安。

韓戰結束後的五十年代，是東西方冷戰的時期；六十年代更有越戰、文革及香港左派暴動。電檢處「為了避免香港成為外來勢力的政治鬥爭場所或捲入國際政治的漩渦」，運用「損害與鄰近地區友好關係」條文而禁映的影片不知凡幾。台灣攝製含有反共宣傳的電影固然上映無望，大陸的反國民黨電影也有不少遭禁；甚至荷里活片如《聖保羅炮艇》、《主席》、《北京五十五日》等，也因涉及中國政治而被禁映。據石琪所述，當時不少影片（尤其是特務片）不時會提及中共，對白聲帶那一部份便會特意洗掉，敏感一至於此。（不過中文字幕因為根據原對白本翻譯，所以反會得到保留，可謂諷刺。）③

最使人失笑的，是鄭君里拍於五九年的《林則徐》，於六七年送檢被禁，也是以「損害與鄰近地區友好關係」為理由④。須知六七年正是國內文革及本港暴動如火如荼的歲月，不讓翻英國人舊帳的《林則徐》上映，明顯是因其反帝反殖的信息，恐會危及香港內部的穩定。但若以「煽動觀眾憎恨或蔑視政府」為禁映理由，便難免對號入座，甚至動搖殖民統治合法性的基礎。影片終於八三年解禁（易名《鴉片戰爭》），也是由於當時中英已就香港九七前途展開談判，鴉片戰爭不再是一段忌諱的歷史。

又如龐地可伏拍於六六年的《阿爾及爾之戰》，於七〇年送檢被禁，這回的理由便坦白得多了——「過分的暴力及強烈的反殖主題」。與《林則徐》最大的分別，是反抗的殖民者是法國人，地點也是遙遠的阿爾及利亞。但還

是非禁不可，尤其在剛經歷過六七暴動（反英反殖的口號叫得震天價響），才驚魂甫定的香港。但隨着社會元氣漸復，港府施行連串懷柔政策後回復信心，七四年更成立廉政公署打擊貪污，影片於同年解禁也是可以理解的。

另一方面，對中共的忌憚卻未嘗稍減，尤其是在文革尚未結束的年代。在七三至八七年間，因「損害與鄰近地區友好關係」而被禁的影片便有二十一部。唐書璇七四年的《再見中國》雖非台灣式反共宣傳，但以五名知青偷渡來港的故事，對文革提出嚴重的質疑，自然犯了此一禁忌。除此之外，被禁的原因還有：「挑撥持不同政見的觀衆的情緒，從而可能破壞社會的安寧」。直至鄧小平第三度復出，文革在大陸也被否定，甚至大拍「傷痕電影」的時候，《再見中國》才於八〇年解禁。

但台灣攝製的大陸題材電影依然例外。像王童拍於八〇年的《假如我是眞的》，雖然只是改編大陸話劇原著，諷刺官僚特權制度的喜劇，卻數番送檢皆不獲准放映。白景瑞史詩格局的文革悲劇《皇天后土》更離奇，八一年送檢竟意外通過，卻於三月二十六日公映當天再接禁令，翌日落畫。電檢處的解釋，是臨時發現該片有「可被利用」的政治潛意，卻語焉不詳⑤。這個絕無僅有的出爾反爾的個案，最能反映出政治審查標準的相對性，與電檢處權力的絕對性相輔相成。

無獨有偶的是，兩片皆於八九年解禁公映，《皇天后土》更乘着六四的震盪未散，映期達三周賣座不俗。解禁

的背後可能是因爲八七年鬧出了電檢違法醜聞⑥，八八年剛通過新電檢條例，如立即運用備受輿論抨擊的政治審查條文作出禁映決定，未免太難看了一點。不過相信更關鍵的，乃是北京指示的新華社態度，可能在八八與八九年間出現了轉變。

由此可見，解禁的日期跟何時再度送檢有直接的關係。像黑澤明拍於七五年的名作《德爾蘇烏扎拉》，七七年禁映後兩載，第一映室便申請重檢而獲通過——和《阿爾及爾之戰》一樣，因其藝術價值而令民間的電影會組織鍥而不捨。當日禁映的理由是「損害與鄰近地區友好關係」，那是由於中共官方曾因中蘇關係緊張（珍寶島事件等邊境衝突）而指此片辱華。七七年四人幫雖已垮台，但華國鋒等「凡是派」仍在位；七九年則鄧小平大權在握，務實路線抬頭，中蘇意識形態之爭也便事過境遷了。

踏入八十年代，隨着政制民主化及公民意識的抬頭，電檢制度也受到愈來愈多的挑戰。像八二年的《烈火青春》覆檢事件，便激起電影界的團結，爭取修訂了覆檢期間須停止上映的不合理條款。又如八六年的《癲佬正傳》覆檢風波，則使電影界更關注草擬中的電檢新法案，後來更成功爭取延長「八七年電影檢查條例草案」的諮詢期，並積極參與該條例草案之修訂。

八〇年徐克的《第一類危險》以「煽動犯罪、暴力及反社會行爲」被禁映，應是港片因探討本地現實問題而觸雷的最後一次。影片終在修改部份情節（三名主角到處亂

放炸彈改爲深夜無牌駕駛輾斃路人），改名《第一類型危險》後再檢通過。可能由於此次禁映的社會反響極大，到八三年的《家在香港》，儘管更直接寫及香港面臨九七的政治恐慌，拍法更誇張煽情，電檢處也沒有全片禁掉，只刪剪部份「殘暴鏡頭」及「影射香港前途不明人心惶惶的片段」。八二年的《投奔怒海》由於只拍越南，政治寓意隱而不宣，電檢處除剪掉一些血腥鏡頭外並無留難。影片特別的地方，在公映賣座鼎盛之後，竟銷聲匿跡十年之久，直至版權易主才於九二年重映，可謂罕見的發行上自我審查的一例。

不過，儘管電檢尺度日益開放，禁忌減少的總體發展方向值得肯定，仍不免有個別緊張時刻的例外。像八九年六四前後，《假如我是眞的》和《皇天后土》皆可解禁公映；下半年神州大陸氣氛肅殺，台灣張照堂的《大陸一九八九》紀錄片首部份《他們正在寫歷史》，便難逃被刪禁的厄運——儘管方勵之和嚴家其等人的訪問乃拍於六四之前，同類鏡頭且已在電視上出現過無數次。

一個最佳的對比，自然是九六年電影節首映哄動，其後在藝術中心數度放映皆告爆滿的美國紀錄片《天安門》，於九七回歸前夕成功作商業發行，在新華戲院公映已逾二月仍韌力十足。一來固然是時勢不同，二來也與「損害與其他地區友好關係」的條文於九五年被廢除不無關係。九七年七月一日後，電影的政治審查會否走回頭路，目前尚言之過早。

註釋：

①石琪，「談電影檢查處」，《明報晚報》「電影茶座」，一九七二年十二月二十四日。

②程季華編，《中國電影發展史》下册，頁79。

③同註（1）。

④本文引述的影片刪禁理由，皆由影視處直接提供。

⑤石琪，「皇天后土與電檢」，《晚報晚報》「電影茶座」，一九八一年三月三十日。

⑥一九八七年三月十七日，《亞洲華爾街日報》以頭條新聞篇幅，揭露自五三年以來港府執行電影審查的權力，其實沒有法定地位。文中披露的一份行政局文件更指出，港府一直有因顧及與中國的關係而禁制可能觸怒中共的電影。

一九九七年三月二十五日《第廿一屆香港國際電影節》特刊

後記：

九七年一口氣出現了畢彼特主演的《西藏七年》、史高西斯導演的*Kundun*（取材自達賴喇嘛前半生）及李察基爾主演的*Red Corner*（美國商人在中國無辜被捕），不知是擺景抑贈慶？在港果然引起了片商自我審查的種種揣測及北京壓力的疑雲，擾攘一番後《西藏七年》終於九八年四月公映，票房（以準禁片來說）卻差強人意。相信背後發行商肯定有諮詢中方並取得同意，後者目的不外粉飾「一國兩制」的橱窗。至於擁有另兩齣片版權的美國大公司更是識趣，二片始終沒有在港發行。

後九七香港電影的危機與契機

《超級無敵追女仔》拍得相當普通，但在回歸假期推出加上減收票價，倒也頗爲旺場，觀衆反應也比《醉街拍檔》要好。不過，儘管片中搞「特區小姐選舉」，又出現灣仔會展中心新翼的畫面，卻無論內容意識和拍法，都和十年前開始的《精裝追女仔》系列分別不大（除了卡士較青春化外）。至於英文片名強調是九七版《最佳拍檔》的《醉街拍檔》，更是全無九七精神，死抱過時公式不放又今不如昔的失敗例子。

換句話說，在言不及義的主流娛樂片方面，香港電影早已順利過渡九七。不少外國傳媒關心香港電影九七後的命運，大都傾向悲觀一途——大陸嚴厲控制電影的一套審查制度將會搬來香港，對創作構成嚴重的打擊。不少本地電影人對此也持觀望態度，像王家衞懷疑《春光乍洩》如在七月一日後上畫，電檢可能出問題的說法，大家便耳熟能詳。

另一方面，也有樂觀的看法，就是香港回歸後可能較易打進大陸的電影市場，從而把香港電影自目前市場萎縮的困境中解救出來。持這種「唱好」論調的，當然主要是本地電影界人士。但這大陸市場開放的美夢做了多年，已證實縱非一廂情願，也遠水救不了近火。

正所謂禍兮福之所倚，福兮禍之所伏，九七主權易手對香港各方面都既是危機亦是契機。個人以爲，寄望大陸市場作爲香港電影出路的想法最不足取。因爲這除了反映自身不求進取之外，更犯了低估大陸電影在本身市場的發展潛力的謬誤。（陳可辛和杜可風便預期，上海將來會取代香港，成爲中國的電影之都。）而且如目前的審批方式尺度不變的話，進入大陸市場往往意味着無休止的創作妥協，甚至要付出放棄香港本位及本地市場的代價。反過來說，若大陸的電影審查制度走向寬鬆，當地電影人的得益也會超過香港，港片將更難予取予攜。

須知香港電影近年的困境，是除了寥寥可數的幾位天皇巨星外，整體上對觀衆完全喪失了吸引力，因爲他們知道再也無法從中獲得較大的情感共鳴。如今歷史性的一刻終於來臨，特區成立也是一個契機——從前的疑慮，今後將要每日面對。從遠慮到近憂，整個問題範疇（problematic）的改變，儘管可能不如八九年的六四般震撼和立竿見影，但長遠而言，卻可能眞的標誌着香港電影進入一個新時期。六四衝擊曾爲港片帶來三年的黃金歲月，九七過渡可否同樣爲它目前的低潮注入新生命，便得看香港社會政經環境今後的發展（包括電檢尺度的轉變），以及電影人在創作上如何回應了。

即使將來禁區增加，創作自由大受限制，也不一定事無可爲。就以黃建新及第五代的一些佳作爲例，便的確展示出逆境往往能催人成熟及逼出有深度的作品。當然，適

應新環境需要時間，能否因禍得福修成正果亦難以斷言。不過那時候，港片一貫自由奔放的「過癮」特色，也很可能一去不復返了。

一九九七年七月五日《香港經濟日報》

後記：

此文寫於香港剛剛回歸中國之時，自然有立此存照的意思。三年過去，大陸市場固然沒有向港片開放，國內的電影審查制度（或無制度的長官意志人治作風）也沒有搬了來香港。中國因素變化不大，市場因素卻不斷惡化，亞洲金融風暴對港片海外市場的打擊更猶如雪上加霜。除個別電影人的創作愈趨成熟（最突出的例子是杜琪峰）外，香港影壇是一方面人才外流，另一方面嚴重的青黃不接。在備受生存問題困擾的時候，大家似乎無暇思考香港政治環境的變遷。更何況，九七回歸後政制走回頭路，政府管治質素下降，民衆的不滿與日俱增，加上特區成立後港人身份的迷惘，社會實暫難有任何共識凝聚可言，新的問題範疇的建立也就無從說起了。

資訊自由要高度戒備

往藝術中心重看拉茲馮特艾爾的《罪之源》，場面竟然相當熱鬧，相信跟他的作品沒有太多錄影帶流傳有關。近年各類型影帶影碟出版之蓬勃，加上金獅及HMV等大批引進水貨，的確改變了整個藝術電影消費市場的生態。

但隨着上月底新修訂的版權法生效，形勢很可能會急轉直下。條例修訂的初衷，本來主要是保護本地代理發行商。換句話說，沒有本地代理的各類影音軟件原應不受影響，以水貨形式引進也不致惹上官非。但對零售商來說，從此便要多做一重查核的手續，而且仍難保不會偶然誤墮法網。從在商言商的角度，減少甚至索性放棄進口水貨，以避免承受不必要的風險，也許不失爲一個明智的抉擇。

如此一來，市民通過這些另類途徑，接觸世界各地最新潮流的機會也宣告消失。單以荷里活主流以外的電影爲例，實有太多不獲本地發行商青睞；更不用提發行商本身，也囤積了不知多少影片等候排期上映。

更嚴重的殃及池魚事件還在後頭。原來新版權法對印刷品及影音軟件一視同仁，因此HMV發售的外國書報雜誌已大幅減少。陰謀論者可以懷疑是「博」同情的小動作，但也絕對可以是在商言商的實際考慮。資訊自由備受威脅的警鐘可能是敲得早了一點，因爲其他通過代理入貨

的小型書報攤依然運作如常。但另一方面的陰謀論者，也絕對有權懷疑，將來這些本地代理受到政治勢力影響，不進口某些報刊雜誌時怎麼辦？

令人氣結的，是我們一直以爲新版權法的爭論，只涉及兩個商業集團的利益之爭，如今法例通過後，才意識到資訊自由受到影響。我們新聞界的朋友對此毫無警覺，市民自難免被蒙在鼓裏。

由此想到林嶺東返港拍出的《高度戒備》（*Full Alert*），雖然影片的主題與「自由的代價是永恒的警覺」無關。片中一幕中環灣仔的警匪鬧市飛車戰，其驚心動魄、險象環生的程度，完全反映了那種「非法拍攝」的拚搏精神。但另一場彌敦道大廈高層單位的爆炸戲，火舌狂噴的情景更是驚人，顯然也是「犯規」拍攝，卻令人感到這種「拍戲大晒」的態度走火入魔。

影片劇情的簡單，處理文戲的慢條斯理，在在使人相信林嶺東此片是再度進軍荷里活的投石問路之作。《高度戒備》無疑比《硬闖100%危險》更能顯出他的全局駕馭能力，但男女間情味之弱、結局架空地炮製激情悲劇之牽強，以至細節邏輯的草率等等，都反映了他尚未回復最佳狀態。

一九九七年七月十九日《香港經濟日報》

後記：

今日回顧，新版權法影響水貨進口的一個不良副作用，可能是加速了「金獅」（KPS）的結業。取代金獅地位的美資錄影帶連鎖租賃店「百視達」（Blockbuster），口味已狹窄得多，與當年金獅連冷門的舊片和外語片都兼收並蓄，完全不可同日而語，一衆影迷難免若有所失。但百視達的日子也不好過，因爲它登陸香港的時機錯誤，剛巧遇上盜版價廉的VCD橫掃全港，錄影帶租賃已變得不合時宜。儘管它也向觀衆的習慣低頭，加設VCD及DVD租賃，卻不知可維持多久。

當日一來是篇幅所限，二來下筆較偏向挑剔缺點，對《高度戒備》的評價實欠全面。其實無論與林嶺東在港拍的前作《大冒險家》或其後的《極度重犯》相比，《高度戒備》都是他狀態回勇之作，劉青雲與吳鎮宇的演出更是旗鼓相當。若動不動便拿他八十年代的代表作《龍虎風雲》或《監獄風雲》來厚古薄今，可能會有欠公允。

柏林影展評審後記

首次當柏林這麼大的影展評審，出乎意料竟是一趟愉快的經驗，當然，這跟評審團其他成員的爲人和作風很有關係。不止一次聽過以往評審的種種傳聞，例如有人不顧一切誓要爲某部片護航到底，互不相讓之下僵持局面無法打破，近年就有評選大會早上十時開始直至午夜才結束的馬拉松紀錄。這一年的評審團儘管同樣來自五湖四海，背景各異，卻全都懂得適可而止。最後評選獎項那一天，只用了不足五小時，便將所有問題解決。影展總監Moritz de Hadeln表示，這肯定打破了他任內十九年來的紀錄。

當然，他對得獎名單更是十分滿意，尤其是巴西片《中央車站》（*Central do Brasil*）奪得金熊獎，打破了近兩年美國片（《理智與感情》、《性書大亨》）的壟斷，更上承八八年張藝謀（《紅高粱》）和九三年李安（《喜宴》）等第三世界新秀奪魁的傳統。事實上，《中央車站》寫孤僻中年婦人與小孤兒結伴尋父，旅程中相濡以沫化敵爲友，感人肺腑之餘，同時具備國家寓言的層次，絕對是雅俗共賞之作。在記者招待會及閉幕頒獎禮上，每當宣布該片得最佳電影和最佳女演員獎，反應都是歡聲雷動，場面動人。

影展總監有沒有向評審團作過任何暗示？當然個人沒

有這個經驗不表示其他人也沒有，但可以肯定的是，在三部最受激賞的影片中，《中央車站》仍可因反對者最少而脫穎而出。

大獎塵埃落定後，《作大英雄》（*Wag the Dog*）及《小屠夫日記》（*The Butcher Boy*）分獲評審團特別獎及最佳導演獎，便完全順理成章了——因爲尼爾佐敦無論改編和鏡頭都施出渾身解數，小男孩主角的演出令人難忘，導演的引導也功不可沒，《小屠夫日記》主要是佐敦的個人表演。

這一屆參賽的四部美國片都實力強橫，巴利李雲遜的《作大英雄》最獲青睞，主要是其思想性與娛樂性並重的本質，對歐洲或知識分子傾向濃厚的多數評審來說，簡直是魅力沒法擋。例如其對影視媒介以假亂眞、愚弄公衆的挖苦，便被認爲是一個世界性的重要題旨，令影片超越了一般美國片的層次。高安兄弟的《大保齡離奇綁架》（*The Big Lebowski*）其實保持水準，黑色喜劇筆觸揮灑自如；可惜前作《雪花高離奇命案》實在給人太深刻的印象，新作沒有突破已經吃虧。塔倫天奴的《危險關係》（*Jackie Brown*）無疑比《危險人物》遜色，但兩名黑人主角都鋒芒畢露；森姆積遜贏得最佳男演員獎，跟他在奧斯卡連提名也沒有，引起評審抱打不平之心不無關係。

本來吉士雲仙導演的《驕陽似我》（*Good Will Hunting*），男主角麥廸文也呼聲甚高，最後頒他一個「傑出個人表現」銀熊獎（他身兼編劇一職），可算皆大

歡喜。以《老調重彈》（*On Connait la Chanson*）參賽的阿倫雷奈，獲頒一個「傑出貢獻」銀熊獎，以表揚他終身對電影藝術的貢獻，更有如度身訂造。最妙的是這兩個銀熊獎並非臨時杜撰，反而屬於必頒之列。如今的結果，可謂靈活運用了此二獎原有的彈性（如後者所謂「貢獻」的性質，便由每年的評審團自行界定）。

至於「藍天使」獎（規定只能頒給歐洲片）由荷蘭演而優則導的謝洛安卡拉比首作《失落的童年》（*Left Luggage*）奪得，過程也是無驚無險。個人對此原有不少保留，始終覺得這部全英語對白（背景是七二年荷蘭Antwerp的傳統猶太社區）的美歐合資製作機心太重，過分刻意討好觀衆。但見形勢比人強，多數評審都十分受落，便一於多說無益。相信不少其他評審也有這種務實的態度，才不致浪費大家太多時間。

《愈快樂愈墮落》所得的Alfred Bauer Prize，原爲紀念柏林影展的創辦人而設，專頒給一部「開創電影新領域」的參賽作品。這一屆的對手儘管強片林立，卻沒有多少能符合這個標準。《愈》以其來自另一個電影系統的先天優勢，對性向和身份認同的探索同時具備香港九七的時代意義，在中國電影別樹一幟；儘管成績不無瑕疵，卻無礙它獲得這個「傑出創意獎」。

一九九八年二月二十八日《信報財經新聞》

中國熱退燒了嗎？

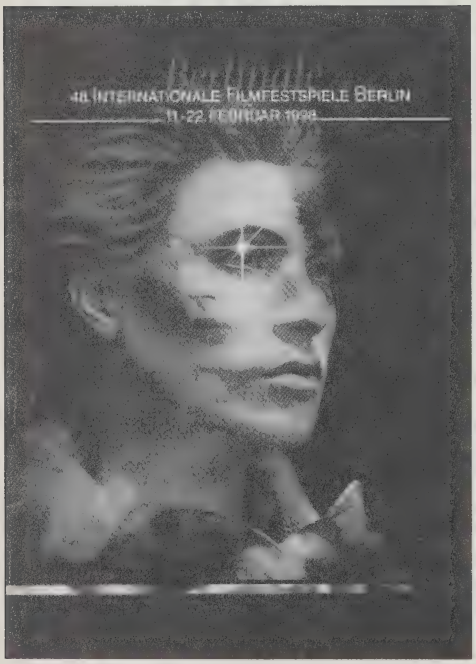
從九八年柏林影展說起

第四十八屆柏林影展曲終人散，參賽的三部華語電影只有香港關錦鵬的《愈快樂愈墮落》獲得一個Alfred Bauer Prize（港譯「傑出創意獎」）及一個外圍的Teddy Award（港譯「同志金熊獎」），可能會令一些期望較高的朋友失望。但這一屆競賽部份強片的數量可謂近年之冠，三部華語片要奪取任何一項大獎的機會都相當渺茫。

陳冲的《天浴》以首作來說，成績已算不俗，攝影尤其突出，然而不脫傷痕電影的煽情格局（她始終是出道於文革後第四代導演重煥創作活力之時），在後第五代的今天難免是一個倒退。林正盛的《放浪》以姊弟不倫之戀爲題材，比前作《春花夢露》和《美麗在唱歌》野心更大，開始有自成一家的氣派。可惜台灣新電影的風格語言，對不諳東方文化及社會形態的西方觀衆，總有一份格格不入的疏離感。加上以當代城市爲題材，連不少西方行家都覺得不及異國風情強烈的《天浴》好看。

因此，台灣新電影如要突圍而出，技巧和風格的表現必須加倍的奪目——這也許是蔡明亮的《河流》於早一年的柏林影展不致空手而回的原因之一。但無論是柏林的金熊獎或康城的金棕櫚獎，都有必須兼顧得獎影片日後發行

愈快樂愈墮落



第四十八屆柏林影展

潛力的不成文規矩。難怪台灣的侯孝賢和蔡明亮，只能分別以《悲情城市》及《愛情萬歲》於威尼斯影展掄元，而贏得金熊獎的只有李安的《喜宴》了。

《愈快樂愈墮落》其實也有叫西方人看得吃力的地方，例如邱淑貞一人分飾兩角，同時於香港和台北取景，便可以教他們摸不着頭腦，但不論故事的風格或節奏，都比《放浪》容易接受得多。它得到「同志金熊獎」的評語是：「關錦鵬對性（sexuality）的多面性作出了大膽的表態。《愈快樂愈墮落》既挑逗復挑釁，爲香港新電影帶來一個與衆不同的轉折」。而它能進一步取得「傑出創意獎」，其對性向和身份認同的探討同時具備香港九七的時代意義，在「大中華電影」中別開生面，也是符合「開創電影藝術新領域」這獲獎標準的主要論據。

當然，時機的配合也是一個重要的因素。筆者身屬的十一人國際評審團，多數成員對《愈快樂愈墮落》的同志題材並不敏感。但相信對把「同志金熊獎」頒給它的九位來自世界各地同志電影節的策劃來說，這同時是一個政治（正確）的決定——九七後香港的言論／創作自由以至同志等少數族羣的權益會否受到侵犯，一直是西方人深感興趣的課題。此獎之頒，打氣和支持的用意呼之欲出。

如此類推，早一年王家衞的《春光乍洩》奪得康城的最佳導演獎，也不排除有某程度上的九七因素。不過說到底，影片本身的實力才是決定性的，時機配合頂多只是順水推舟。就今回評審經驗所得，實力稍遜者根本難以入圍角逐重要獎項，任何人要隻手遮天可謂難乎其難。

因此所謂「中國熱」宣告結束的說法值得商榷。五年前如有中國熱的錯覺也是由於《秋菊打官司》、《喜宴》／《香魂女》及《霸王別姬》一口氣分別贏了威尼斯、柏林和康城三大影展的首獎。殊不知它們實各有可勝之道：陳凱歌是把張藝謀開拓的煞食路線（以鮮明強烈的視覺風格處理傳統色彩題材）發揮得盡善盡美；張藝謀卻於高峯另闢新途，《秋菊》對西方人尤有其進步的政治意義；李安對中西文化及同志題材的喜劇處理，更令人耳目一新。

換句話說是先有這批作品差不多同時出現，才有影展的逐獎遊戲流行「中國熱」的印象。但隨着李安被荷里活羅致，張藝謀與鞏俐分手，華語片於三大影展逐獎的實力已大爲削弱。更嚴重的是陳凱歌的《風月》康城慘敗後，在西方市場也遇上滑鐵盧，更令「中國電影」的行情急跌。事實上，一部電影於影展場合的受矚目程度，與其得到世界發行的機會（即賣埠潛力），是不那麼容易分得開的。

最後，即使影展的評審團眞的有東方電影的地域觀念，也不太可能單單鍾情中國。早一年康城的金棕櫚獎由伊朗的《櫻桃的滋味》及日本的《鰻魚》分享，威尼斯金獅獎則由日本北野武的《花火》再下一城，得獎的都是亞洲國家。故此，九十年代西方影展可能有的只是「亞洲熱」而非「中國熱」。原因也很簡單：歐美電影大師級人馬買少見少，而中國、伊朗等確是國際影壇的新興勢力，更新的如南韓等國尚陸續有來。

一九九八年四月《首映》電影雜誌（台灣版）

荷里活「港片化」　打低「香港製造」

九七之後，香港好像各方面都出了問題。港產片市場萎縮更早於五年前開始，一年來頹勢自然加劇，幾至不可收拾的地步。傳媒每談及「港片之死」，最常見的論調是指港片質素太差，被荷里活片壓倒、遭觀衆離棄都是咎由自取。那些寧買翻版VCD，也不購票捧場的觀衆更是大條道理：「港產片不值五十元的票價！」另一相輔相成的說法，是觀衆的水平提高了，港片質素卻原地踏步，理應被市場淘汰。但我相信，事實並不是這麼回事。

香港影壇無疑有極多陋習，港片確有不少粗製濫造之作，但這種情況已存在多時，一點也不影響八十年代影市一片好景。正如傳統粵語片踏入七十年代的衰亡，也絕非七日鮮被製作精良的國語片淘汰那麼簡單。

我實在懷疑，認爲港片水準追不上觀衆水平的論者，有多少是做過調查研究得出結論，而非由於過去籠統的印象使然？他們可能代表的是一批要求較高的觀衆，從來都不是港片的忠實擁躉，近年更應早敬而遠之。否則他們當會發現，港片市道滑坡確令不少影人痛定思痛，投機苟且的態度有所收斂，港產片的「平均水準」比以前只會更高，不會更低——當然，庸作劣作永遠都佔多數，古今中外（所有市場經濟下的電影業）皆然。

另一方面，普羅觀衆的水準卻不會比以前更高，只會更低，或起碼沒有眞正進步過。他們對荷里活片趨之若鶩，除了因爲製作較大、特技奇觀更「抵睇」外，更因荷里活主流於九十年代「港片化」，口味容易一拍即合。

荷里活受港產片的影響，一般人都着眼於吳宇森、周潤發等人的動作片備受讚賞，隨而人才被羅致吸納。殊不知更根本的影響，在於一些港片觀念的入侵。例如我們時常詬病的爲求綽頭堆砌、場面熱鬧而犧牲情理、劇本馬虎等缺點，不少荷里活大片竟照單全收——但在雄厚資源和先進科技的支持下，缺點也變成特色了。

像暑期的《絕世天劫》（*Armageddon*）和《轟天炮4》（*Lethal Weapon 4*），情理不通「做戲咁做」的程度可謂空前，卻無損其「無腦」得來過癮的通俗娛樂性。石琪更指出，前者像港片以前的「五福星」，後者則像「最佳拍檔」或「雙響炮」等孖警喜劇，都是走爛撻撻的「麻甩」打笑路線，非常大男人主義；諷刺的是，這種港式麻甩大衆趣味，在港片反而日漸失傳了。

《轟天炮4》有李連杰演反派，在港自然更增吸引力，也替這個「荷里活港片化強攻亞洲市場」的趨勢，下了一道明顯的注腳。由此可見，觀衆轉捧荷里活電影的場，並不是由於品味提高了，而是荷里活片比以前更合他們的口味。他們也不是眞的放棄港片，只不過觀影模式改爲翻版VCD而已。

普羅觀衆觀影習慣的改變，完全符合他們作爲精明消

費者的行爲模式。港片市場的盛衰，跟影片或觀衆的水平高低，從來沒有太直接的關係。

暑期港片《風雲雄霸天下》的票房一枝獨秀更勝西片，但不少評論對其成績都甚有保留（如人物和劇情的公式淺薄便備受揶揄），正好再次突出了高調評論與普羅觀衆之間的鴻溝，向來影片賣座與是否「好戲」之間，並無必然關係。

當然，港片近年弱勢畢呈，原因之一是失去了某種「時代精神」，觀衆再也無法集體從中取得強烈的情感共鳴。八十年代香港社會的危中有機及自信爆棚，六四後的焦慮恐慌及克服九七的狂想，港產片都曾一一加以反映、投射及宣洩。想不到九七前後，反而像迷失方向無所適從。像《風雲》致勝之道，其實不過是「師夷之長」——《侏羅紀公園》所揭櫫的電腦數碼特技效果——而非電影與社會人心息息相關，寧不悲乎？

一九九八年九月十日《打開》第一期

看美國人看香港電影

最近多讀幾篇美國人寫香港電影的文章，才發覺刊於《紐約客》那篇「香港巴比倫」，並不是孤立的現象。該文在作者訪港多月後才刊出，也不只是由於查核資料需時那麼簡單，更有配合剛於紐約舉行的亞美電影節及剛剛開始，爲期一月的香港電影節的用意。

《紐約客》出現一篇有關香港電影的文章惹人注目，乃因它既非電影專門／學術期刊，又非外國人搞的香港電影迷雜誌（fans magazine），而是一份自命high-brow的中產口味城市雜誌。換句話說，其讀者大多數對此題目十分無知，很容易奉該文爲金科玉律而照單全收。

因此不少忠實港產片fans的外國人，既不滿該文以獵奇眼光挖掘香港影壇的陰暗面（如黑社會入侵的恩恩怨怨），更對其內容之「過時」嗤之以鼻。不過我們反而覺得沒有問題：作爲一篇針對普通外國讀者的入門文章，成龍在《A計劃》的高空亡命下墮，或在南斯拉夫拍《龍兄虎弟》時差點一命嗚呼，以至梅艷芳捲入黃朗維、陳耀興案的波譎雲詭，無不充滿新鮮刺激的吸引力。而且無論文筆之流暢或資料之詳盡，都不失爲一篇不俗的報道文章；其對影圈與黑社會千絲萬縷關係的追查和印證，更只有「鬼佬」以外人身份才可如此直言無忌，思之教人汗顏。

至於《時代周刊》Richard Corliss的那篇「亞洲侵略」（Asian Invasion），便更集中於報道中港台電影最近在美國登陸的風頭火勢。內容基本上對我們無甚新意，例如陳凱歌在拍《風月》，吳宇森在拍《斷箭行動》（排在聖誕期推出），李安的新片是由愛瑪湯遜與曉格蘭主演，改編珍奧斯汀的《理智與感情》；塔倫天奴既負責把這一年的MTV終生成就獎頒給成龍，又替Miramax在美國發行王家衞的《重慶森林》；林嶺東和周潤發等人正與荷里活洽談合作條件……

反而在藝術影院和電影節方面，華語片成了寵兒人盡皆知，沒留意的倒是紐約的現代藝術博物館這一年度的「新導演新電影」節目，中港台電影在二十部展出作品中佔了五部之多。此外，下月舉行的紐約電影節，將以張藝謀的新作《搖啊搖，搖到外婆橋》開幕；已進行中的香港電影節，亦有十一部豐富多采的作品展出（開幕電影是《賭神2》，選映《龍虎風雲》則明顯是因塔倫天奴的《落水狗》令它成爲話題作）。

該文未能免俗的是，總不忘感歎一聲香港電影的娛樂至上，猶如黃金時代的荷里活。但對近年港片的低潮，卻只有不着邊際的泛泛之談，如濫拍、跟風、末世搶錢心態等等，連錄影帶和卡拉OK也成了觀衆流失的幫兇。

最後更陷入另一條公式——談香港電影不能不提九七，寫中國電影更一定是政治掛帥。作者好奇的是，香港電影人會否以澳洲爲師，大舉移居荷里活？抑或九七後香

港會成爲擁有大陸龐大市場的中國電影之都？不過他對中國官方對付敏感政治電影的觀察，也能指出一個與對付異見分子手法相近的特色——放逐出國。既明知禁絕它們亮相國外影展不大可能，起碼在國內的放映可以嚴加管制。

另外兩篇發表於《紐約時報》的文章「方言分隔猶如故土的分裂」（As Divided by Dialect as the Homeland）及「香港電影：快速而不含蓄」（Hong Kong Films: Fast, Not Subtle），前者主要是向美國人解釋，大陸片與港產片在美面對的也是完全不同的觀衆，唐人街戲院一般只放映粵語港片，其觀衆一心追求逃避式娛樂，看《大紅燈籠高高掛》等國語片完全感到莫名其妙。不過文中提到王家衞時竟以「香港塔倫天奴」名之，眞令人啼笑皆非。

後者卻頗能代表不少西方人看港產片的觀點與角度。該文基本上以「香港電影節」選映的影片爲例，如《黃飛鴻之五龍城殲霸》及《現代豪俠傳》使作者Neill Strauss看到「亂世英雄」的主題；《現》及《白髮魔女2》動作和攝影的風格化處理，又使他讚口不絕：「黑夜總是寶藍色的，風吹草動從不囿於單一的方向，飛舞的楓葉與紙碎猶如捲入一個充滿美感的漩渦。」

換句話說，香港電影令人着迷的是它畫面的燦爛（再以《洪熙官》及《新精武門》爲例），猶如味精奇重、令人瞠目結舌的視覺小吃，充滿無聊的插曲、誇張風格化的布景及煽動的劇情。作者承認港產動作片已影響了荷里活

（例子是《虎膽龍威第三集》及《3步殺人曲》），但言情文藝片卻太受荷里活影響——他對《新不了情》、《金枝玉葉》和《梁祝》都反應冷淡，只認爲《晚9朝5》較爲突出，卻完全不能理解其加插大量性戲裸露背後的商業妥協。

每當讀到西方影評人對香港電影的評論，儘管不時顯得一知半解，仍不能不因其一定的電影知識水平而提高警惕。但排斥外人研究自家的電影既不可取亦不可能，我們唯一可做的是自己加把勁，比他們做得更好。近日因鄭明河訪港而重讀她的文章「Outside In Inside Out」，雖然同意她對白人中心人類學研究第三世界時帝國主義傾向的批判，仍不免慨歎第三世界國家經濟落後民智未開，才容易令人有機可乘。

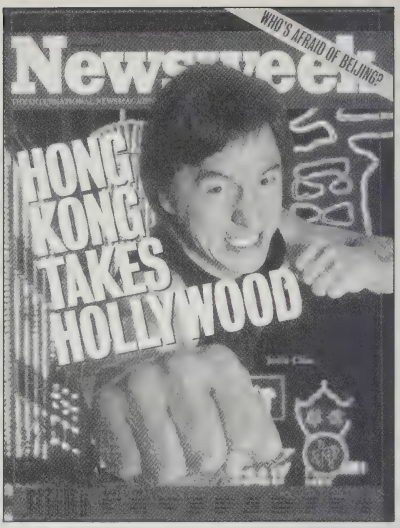
香港經濟發達是世界一流水準，但文藝教育的普及程度，卻可能連一些第三世界國家也不如。否則怎可能在這個城市，每天充滿謬誤、無知和偏見的「影評」觸目皆是？它們更反過來荼毒民智，令整個電影文化的水平無法提升，簡直是一個惡性循環。

一九九五年八月十八日《香港經濟日報》

後記：

《紐約客》刊出的「香港巴比倫」一文，其後更結集出版，書評見本書一六七頁「香港電影九七出版熱」一文。

時代周刊 — 鞏俐



新聞周刊 — 成龍

電影評論 — 林青霞

《時代周刊》看中港台電影

傳聞已久的《時代周刊》中國電影專題，終於成爲事實了。過去有其他外國雜誌做過類似專題，《時代》也刊登過大陸和香港電影的專題文章，但如此大張旗鼓成爲封面故事（封面是鞏俐拍《風月》的造型照），記憶中還是第一次。

時間因素（timing）當然十分重要。成龍的《紅番區》終於敲實二月下旬作全美（一千五百家戲院）首映，王家衞的《重慶森林》據說也差不多同期推出。李安執導、愛瑪湯遜主演及改編珍奧斯汀的《理智與感情》叫好叫座，李安大有可能成爲第一位獲提名角逐奧斯卡的亞洲導演。而奧斯卡入圍名單的公布時間也正是二月中。

這個以「中國電影魔術」爲題，橫跨九頁的專輯，先以陳凱歌在上海拍《風月》和吳宇森在荷里活拍《斷箭行動》帶起話題，進而介紹中港台三地重要的電影人及合作蓬勃的情況，於我們並無新意。反而當作者Richard Corliss刻意將陳凱歌與吳宇森並列（前者想拍一部賣座的藝術片，後者想把一部通俗片拍得有藝術性），推許爲九十年代中國電影潮的旗手時，徒令我們尷尬——吳宇森在荷里活拍的，明明是美國片呀！

可能爲了呼應這個開端，作者在追溯中國電影熱的源

頭時，也只去到陳凱歌的《黃土地》（八五年海外曝光）及吳宇森的《英雄本色》（八六）。我們當然會認爲，起碼要上溯至七九年的香港新浪潮及八三年的台灣新電影，但在美國人心中，中國始終是以大陸爲代表，中國電影在國際（影展）上成爲話題，的確是在第五代導演嶄露頭角之後的現象。

專輯很快便分爲香港、台灣、大陸三部份，每地更突出一位當紅導演以專文介紹。香港的王家衞、台灣的李安入選順理成章（都有「美國關係」），大陸的姜文卻是由於《陽光燦爛的日子》有新鮮感，大受《時代周刊》賞識，剛被選爲九五年世界十大電影之首。

談香港電影的部份，有兩點較有意思。一是與默片時代的美國片相提並論——渴望迎合觀衆，技巧純熟，痛恨出現冷場。二是指香港電影感性經美國角度過濾後會有市場——證諸《3步殺人曲》一類電影，可見此說不假。

文中也有訪問香港電影人，談及他們的軼事，成龍不滿《阮玲玉》令他虧掉千多萬，得獎也無補於事一節已是舊聞。最幽默的是陳嘉上說，黑社會找他開戲終於避無可避時，才發覺有最大的自由度拍好電影——因爲他們夠外行，不懂得對導演指指點點。但最沉痛的話也是出自他的口：香港沒有禁片，因爲政治片根本拍不成，老闆審查這一關比大陸官方的更厲害。

外國人寫香港電影，一知半解在所難免。最矚目的是《金枝玉葉》的圖片說明，謂袁詠儀女扮男裝爲了接近她

的偶像劉嘉玲，加上插圖也不見張國榮，效果便相當誤導。不過結結實實的資料錯誤，應是指《阮玲玉》奪過香港電影金像獎的最佳電影獎——其實《籠民》才是該屆此獎的得主。又如把港片過去三年來的不景氣，歸咎美國片、錄影帶租賃和卡拉OK！殊不知後二者的市道近年同樣自高峯滑落，九十年代初期根本和影市一齊興旺。至於說早一年百多部港片中沒有一部有關中國政治，明顯是脫離香港電影工業和市場現實的看法。事實上，涉及中港政治和兩地關係的港片，近年數目一直在默默上升。

文中台灣部份最大的錯誤，是把侯孝賢拍於八五年，「令台灣藝術片得到國際注目」的《童年往事》，誤作爲《尼羅河女兒》（八七）。此外只提李安和蔡明亮，完全忽略了楊德昌，簡直是不可原諒的疏忽。

最後的大陸電影部份，「第六代導演」一詞被濫用的程度令人咋舌。重心放在電影審查的重重關卡，及重點介紹陳凱歌和田壯壯都可以理解（張藝謀的曝光已足夠）。但很快便對所有「留下來繼續鬥爭」的導演大力讚揚推崇備至，則不脫美國自由派知識分子的天眞。另一方面又肯定吳宇森和李安往荷里活發展，可以向美國人示範如何結合電影技巧和個人情懷。在肯定去或留之間，盡現美國影評人面對「中國電影」這課題時的「愛彼爲難」（ambivalence）。

一九九六年二月一日《香港經濟日報》

本地影評須面對國際挑戰

香港電影評論學會編寫的第一本書，《一九九四香港電影回顧》終於出版了。儘管比原定計劃遲了接近一年（主因是沒有全職編輯的緣故），意義仍然不容忽視。那就是民間的影評人及電影文化工作者首次聯合起來，爭取得公家（香港藝術發展局）的資助，是從事連串電影文化出版計劃的一個好開始。

事實上，學會成立以來遇上不少風雨和是非，都沒有改變一羣發起人原始的信念——在符合影評專業性或學術水平的前提下，團結就是力量，思想分歧及個人恩怨大可放在一旁，不再一盤散沙孤掌難鳴，才可爲香港電影文化作出更實質的貢獻。至於過程中可能引起誤會或個別人士不滿，也是在所難免，因此早已置諸度外。

筆者個人尤其關注近年香港電影備受外國垂青，日益成爲西方評論對象的現象。無疑華語片在國際電影節及藝術片市場的吃香程度已有下降之勢，但影評出版方面的熱潮則方興未艾——因一九九七而來港搜集資料做訪問、出書的人數也隨着倒數而大幅上升。

雜誌方面有關的專文從來不缺，近月最矚目的，一是英國《視與聲》九月號，以最近才在倫敦上映的《墮落天使》爲封面，專文譽之爲九六年度最令人興奮的電影；二

是美國《電影評論》（*Film Comment*）九／十月號，林青霞的白髮魔女造型上了封面，六頁專文以「武裝維納斯」爲題，對林青霞推崇備至。作者的依據固然主要是她近十年演出的作品（從《刀馬旦》到《東邪西毒》），但連王晶的《追男仔》以至朱延平的電影也沒有放過，可見下過一番工夫。

書籍方面，九五年英國出版的《香港動作片》（*Hong Kong Action Cinema*）內容中規中矩，作者並不止於一個港產功夫片fans那麼簡單。剛於美國出版的*Sex and Zen & Bullet in the Head*（分別是《玉蒲團之偷情寶鑑》及《喋血街頭》的英文片名），卻是一派fans作風，最多引起一些不知就裏者的好奇（及獵奇興趣），對推廣香港電影文化有損無益。

在這樣的形勢下，本地影評工作者實有爭氣的必要。遺憾的是，作爲本港唯一的一本電影雜誌，甚至被海外的香港電影研究者及fans訂閱（並視爲重要的參考資料），《電影雙周刊》的表現實在令人洩氣。內容姑且不論，它近來錯、漏字之多，配圖張冠李戴之頻，可謂教人觸目驚心。電腦排版之後，出錯反比當年手工作業時更嚴重，簡直是不可思議。難怪邁克戲言，它可用「全港唯一不設校對的雜誌」作宣傳重點，而收讀者三十元仍如此不專業，眞可謂出版界的恥辱了。

不過最近讀到石琪回應文雋的文章，倒令人心情愉快了好一會。事緣石琪批評《飛虎雄心2之傲氣比天高》時

語氣頗重，文雋私下傳眞三千五百字給他作「客氣的」回應，石琪在專欄中公開回答，溫和中有堅持，態度合情合理，堪稱爲日後同類影評觀點的交鋒，樹立了一個良好的典範。

由此想到，很多時候大家對一部影片有不同意見，也是由於應用不同的評價標準（比方說，較重視整體平均表現，抑局部的特色和神采？），而不存在誰對誰錯的問題。只要言之成理，意見交流應以各自表達論據爲目的，而毋須奢求改變對方的看法才肯罷休。

馮若芷最近提出主流評論霸權的問題，不論是否言過其實，亦可從這個角度加以解決。當然，身爲代表「主流」評論角度的影評人，理應自覺人多勢衆而警惕隨時出現壓逼性的局面，對少數派的意見更應細心聆聽，否則以衆凌寡，徒然斷送了交流切磋的機會。少數派的另類影評人，也無謂對先天的不利耿耿於懷，否則滋長出一份受害者情意結也殊不健康。想當年認眞嚴肅的影評相對於消費指南式影評，何嘗不是處於絕對的弱勢地位？但今日環境終於有了一點轉變，謹此共勉。

一九九六年十月十日《香港經濟日報》

後記：

Sex and Zen & Bullet in the Head 兩名作者之一Stefan Hammond（現居香港），剛再推出另一本港產片專書*Hollywood East*。

九七前夕西方人看香港電影

香港主權交接前後，它的一切都成了全球注目的焦點，電影自然也不例外。太多記者雲集香港四出訪問，紛紛要爲香港電影預卜前程或蓋棺定論。美國的傳媒更多了一批進軍荷里活的香港電影人爲訪問對象，態度也更爲悲觀。

像《時代周刊》的Richard Corliss，開宗明義便說有了最壞的預期，才更有心情懷念過去的好日子。跟着整篇都是以一個「鬼佬fans」的角度，大談港產片種種使人嘖嘖稱奇的現象——從英文名到字幕，從明星的多產到午夜場觀衆。歷史也從世紀初的《偷燒鴨》說起，完全不迴避獵奇的眼光（如關德興演了七十七部黃飛鴻、任白台上台下的傳奇等等）。從邵逸夫、張徹、李小龍、成龍到徐克，無疑是一個西方人眼中的香港近代電影史版本，新浪潮及新藝城等卻略過不提，耐人尋味。

美國人一般對北京壓制創作和表達自由的往績十分敏感，像《洛杉磯時報》的Edward Wong，便除了陳凱歌、張藝謀、田壯壯和張元等人的電影曾遭禁映外，連香港國際電影節近年受到北京電影局的壓力，及新華社不滿港府三年前取消政治電檢條例，都被引用作不看好將來電檢尺度不變的依據。Corliss更擔心除了政治成爲禁區

外，性與色情的開放尺度也將不保——明顯地他沒有聽過魯平關於四級片也可照拍的指示。

不過他們也都意識到，最大的危機來自受不了大陸市場的誘惑而作出的自我審查。當然這其實也是假設成分居多，因爲覬覦國內市場，便不會拍《宋家皇朝》這種電影而自討苦吃。此外，美國人對吳宇森等香港影人湧向荷里活特別敏感，既傾向把它與九七拉上關係，又相信人才外流是香港影壇一大隱憂。這當然是由於他們對香港電影近年陷於低潮的原因一知半解，另外時至今日仍將租帶市場蓬勃及卡拉OK流行引爲影市衰落的原因之一，顯然是距離太遠而人云亦云。

相形之下，英國版《首映》雜誌的看法便較爲審愼，特別是引述王家衞和徐克對未來一、兩年皆抱觀望態度。須知港片近年對觀衆失去了吸引力，實與整個社會面對九七無能爲力有關，悲情發洩固不合時宜，和諧相處的良好願望也愈來愈難引起共鳴（徐克的創作高低潮是最佳註腳）。如今進入後九七時期，電檢的干擾會否增加似是言之過早，起碼在電影與社會掛鈎方面，終於脫出了九七前景不清的陰影，未嘗不是一個新生的契機。

一九九七年七月十二日《香港經濟日報》

香港電影九七出版熱

香港電影近年在西方愈來愈多cult followers（擁躉），再加上九七回歸因素，有關香港電影的英語書籍出版，這一年可謂達到高潮。單是成龍的fans書就有兩本，另一本*Asian Cult Cinema*的前身，其實是一本叫*Asian Trash Cinema*（！）的雜誌的內容，即大批港產片（包括不少垃圾片）的評介。它們對一般西方讀者的吸引力頗成疑問，對增加他們對香港電影的認識更是作用甚微。

諷刺的是，張建德（Stephen Teo）寫香港電影一書早於三、四年前完成，本是較全面及兼顧歷史角度的英文著作，卻被BFI出版社一拖再拖，由得風氣之先變爲食水尾（九七年底出版）。此外，數本香港電影論文集正在集稿階段，羅卡和大衛博維爾的香港電影專著也已經動筆。但要看到他們的出版，將起碼是兩、三年後的事。

因此暫時來說，Fredric Dannen和Barry Long合著的《香港巴比倫》（*Hong Kong Babylon*）（Faber and Faber出版），仍是芸芸英語的香港電影書籍中較富參考價值的一本。

Dannen本身是美國記者，九五年爲《紐約客》寫一篇香港電影的長文而專程來港，期間訪問了不少電影人。本書的第一章就是當年那篇《紐約客》文章「香港巴比

倫」的足版／修訂版，第二章是二十八位電影人（從成龍、陳可辛到楊紫瓊、于仁泰）的訪談及片目。他自承那次來港收穫豐富，找明星及大導演訪問比在荷里活容易得太多，結果材料多到一篇文章用不完，第二章便由此而生，成了首章的一個補充或附錄。

事實上，本地電影人不但較樂意接受西方記者採訪，且比面對本地傳媒時更暢所欲言（較少心理負擔？）。「香港巴比倫」一文最聳人聽聞的，正是繪影繪聲報道黑社會入侵影圈的部份；其中關錦鵬憶述與吳敦的一段合作關係，更令人會心微笑。對徐克與吳宇森結怨的前因後果，也鍥而不捨追問各當事人，而終由張家振娓娓道來並「立此存照」。

第三章是超過三百部港產片（由新浪潮時代開始）的劇情簡介，基本上是Barry Long爲他在紐約的地下錄影店（Kim's Video）的收藏而寫下的。特別的是全附上中文片名，以方便有興趣的讀者找來一看（書首對英美讀者有詳細的指引——唐人街錄影店、郵購、有線電視、錄像出版社、網上資訊等）。

最後一章則爲十二位中西影評人對該三百多部港片的評分——推薦的程度分爲三等（由一粒星到三粒星）。十二張名單（除香港的羅卡、魏紹恩、台灣的焦雄屏、英國的湯尼雷恩外，其餘八位都是美國人）個別列出之外，統計的結果頭五名是：《喋血街頭》、《阮玲玉》、《重慶森林》、《刀馬旦》，和並列第五的《英雄本色》、《阿

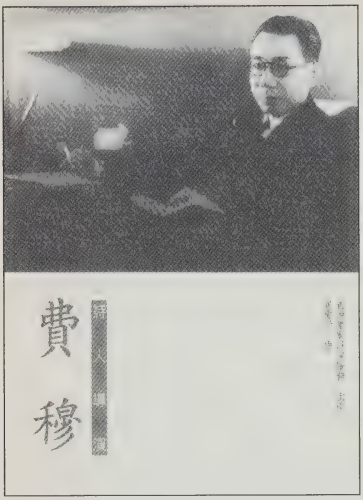
飛正傳》、《喋血雙雄》及《胭脂扣》。

有趣的反而是意見最分歧的兩部電影——《東邪西毒》和《赤裸羔羊》，有人高度推薦，也有認爲無謂浪費時間。歸根結柢，這些名單都是反映個人口味多於一切。

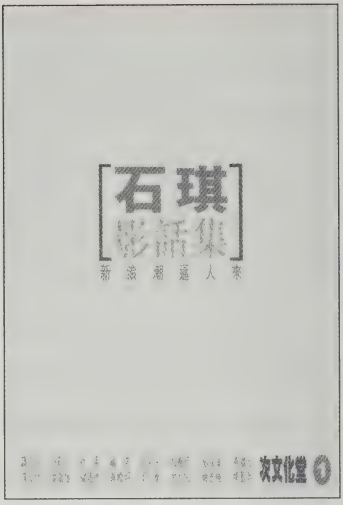
一九九七年十一月八日《香港經濟日報》

後記：

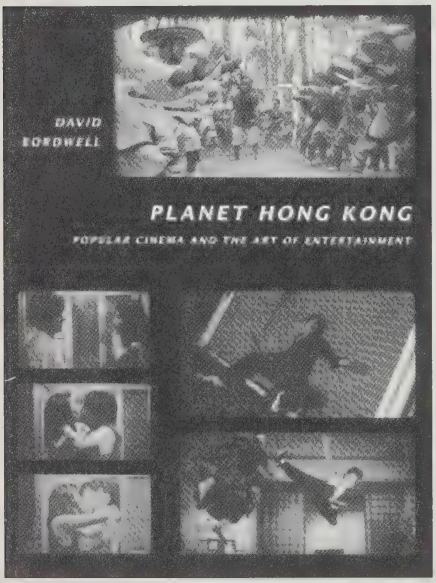
西方出版的香港電影書籍果然陸續有來，張建德的*Hong Kong Cinema: The Extra Dimeusious*之後，還有Lisa Odham Stokes與Michael Hoover合著的*City On Fire: Hong Kong Cinema*（九九）及David Bordwell的*Planet Hong Kong*（二〇〇〇）。歐洲方面，在德國人Ralph Umard的*Film Ohne Grenzen: Das neue Hong Kong Kino*（九六）之後，又有意大利人Alberto Pezzotta的*Tutto il cinema di Hong Kong*（九九）等。



詩人導演——費穆



石琪影話集



Planet Hong Kong

電影史的補白

《詩人導演——費穆》

《詩人導演——費穆》一書的出版，絕對是中文電影出版界的盛事。無論內容編排、美術設計、考證校對皆一絲不苟，譽之爲最佳的中國電影書籍固當之無愧，甚至最佳的中文電影書籍，也庶幾近矣。

費穆作爲中國電影大師的地位，單憑一部《小城之春》已穩如泰山。但遺憾的是他幾部最重要的作品，如跟阮玲玉合作的首三作《城市之夜》、《人生》和《香雪海》，拍攝經年的巨製《孔夫子》等，拷貝都不幸散佚。《狼山喋血記》又因有藍蘋（江青）參加演出，至今無法得見天日。在這樣的情況下，有關他的創作的文字紀錄及文獻資料的整理，對中國電影史（以至近代文化史）的研究可謂至爲重要。

無疑台北的國家電影資料館，曾於九六年出版《小城之春的電影美學》一書（適逢費穆九十冥壽）。但顧名思義，儘管內有費明儀懷念父親的文章及圖文集的部份，仍主要是一本《小城之春》的評論集。黃愛玲編的《詩人導演——費穆》（出版適逢《小城》面世五十周年）卻能通過不少第一手的材料，如費穆本人的文章（書的第一節「費穆筆耕」）、曾與他共事的朋友的「懷思憶記」（第

二節）、散佚作品當年面世時的影評（第三節「啓迪評鑑」），對費穆其人及其創作有一個較全面的透視。

比方說，從他談《香雪海》中的「倒敘法」與「懸想」作用，以至創造劇中「空氣」的理論，可見他從一開始已自覺電影藝術形式的探索，而且成績斐然。那些左翼影評人儘管不滿他意識形態上不夠激進，也不得不承認他技巧的不凡，心理描寫的細膩，而打破傳統戲劇觀念，捨曲折布局以迂迴節奏來渲染情緒，更「代表了知識分子風格的劃時代的成功。」

更大的發現，是他在上海淪陷期間，拒與敵僞合作而搞劇團演話劇的一段歷史。他不但一手開創了樂隊爲劇團配奏的風氣，更令人咋舌的是他排戲時不用劇本的作風。讀孫企英的描述和解釋，眞稱得上是神乎其技。這又與張鴻眉（《小城之春》中飾妹妹）憶述初見費穆，便要求她把劇本全部忘掉異曲同工。而在這些背後的，卻是費穆對中國傳統藝術（國畫和戲曲）的深厚素養，他對那種虛實相生的美學在不同範疇（電影或話劇）的努力探索——如他與梅蘭芳等合作的四部戲曲電影——正代表了嘗試解決傳統寫意與電影寫實的矛盾的高峰。

總之，《小城之春》這部傑作的出現殊非偶然，費穆也不只是一名導演那麼簡單。從他身上，可見一位學貫中西的天才藝術家在二十世紀中國的文化／政治困境，及如何面對橫逆而有守有節地，終以作品圓滿地體現了自己。厚四五六頁、近三十萬字的《詩人導演——費穆》文集，

便是一個擲地有聲的見證。

令人欣慰的另一點，是《小城之春》的翻案及費穆地位的重估，其實由八三年香港舉辦《中國電影名作展》開始。台灣出版的《小城之春的電影美學》，卻只收集當代台灣作者的文章。如今香港電影評論學會出版的《詩人導演——費穆》，便能將當年開創風氣的評論與近年深入的研究成果，香港與大陸的作者一爐共冶，歷史終於恢復它比較完整的面貌。

一九九八年十二月十七日《打開》第八期

石琪影話面世

一個所有影迷的喜訊，也是中文電影出版界的盛事：一套八冊的《石琪影話集》終於面世了！

年輕一些的影迷可能有點不解，石琪在香港影評界的地位有多高，對香港電影的重要性有多大。那是由於隨着近年港片走下坡，石琪的每日影評也現出了疲態，精采紛呈不及當年。但一個影評專欄（初期在《明報晚報》稱爲「電影茶座」，後來轉到《明報》改稱「影話」），日日見報維持了近三十年，相信古今中外都很罕見，會不會是一個世界紀錄呢？

這一份站穩影評崗位的堅持，在香港這急功近利的社會簡直是匪夷所思。石琪可能會謙稱自己性格閒雲野鶴，故此懶得求變（他對文章結集成書也一直十分抗拒），我卻認爲是因他心知找到了自己的使命（vocation）。這種境界，實在教人心嚮往之。

筆者開始對電影着迷時，石琪《明報晚報》的影評是每天必讀的精神食糧，其啓蒙之功至今不忘。七十年代的港片沒有後來那麼豐富多采，石琪評西片及非商業發行的「藝術片」（如第一映室、火鳥電影會等的節目）也較多，作爲初入門的影迷可謂獲益匪淺。但那時候也有評及一些港片佳作或名導（如胡金銓、李翰祥）特色，亦使人

印象深刻。當時不少文藝青年都崇拜歐陸電影大師，而對港台大陸電影不屑一顧。石琪對雅俗電影一視同仁，對港片不論褒貶都較爲持平，他備受行內人尊重應由那時開始。

這段時期的影評，主要收錄在《石琪影話集》的第五、六冊《八大名家風貌》之內。八大名家是指李翰祥、張徹、胡金銓、楚原、龍剛、許冠文、唐書璇與吳宇森（前期）。此外，第七、八冊《十八般武藝》收錄的李小龍、劉家良、吳思遠與麥嘉等，都是七十年代成名的功夫片名家；其他如成龍、袁和平、洪金寶、午馬與程小東，則在八、九十年代成了港片的骨幹而大放異彩。

新浪潮導演的崛起，除翻了香港電影史新的一頁外，更令石琪寫出了不少文采飛揚，足可傳世的影評範本。像第一、二冊《新浪潮逼人來》收錄的三篇譚家明概論及三篇《名劍》影評，或綜論許鞍華《書劍恩仇錄》及《香香公主》得失的三篇，都是觀點獨到、情文並茂的好文章。評嚴浩《滾滾紅塵》引起「漢奸」爭議的兩篇，則立場正大又平心靜氣，通情達理，實不可多得的評議佳作。

第三、四冊《從興盛到危機》，則分別收錄了評論十五位「新浪潮第二浪」及六位中堅導演（吳宇森、杜琪峯、張堅庭、林嶺東、高志森與劉鎮偉）的文章，覆蓋了八、九十年代港片從極盛走向極衰的過程。其中評關錦鵬的《地下情》、方令正的《唐朝豪放女》，以至王家衛的《春光乍洩》等，都是文思泉湧（連寫三、四篇），堪稱

影評範本的佳作。

全套《石琪影話集》一共八冊，每冊由二百到三百多頁不等，是所有關心香港電影者必備的一套參考書。但如此龐大的篇幅，包羅的只是石琪豐富的著作的一部份。以重要導演／影人爲單位編排文章，也不過是篇幅有限、方便組織內容的權宜之計。遺漏個別重要港片的精采影評，幾乎是必然的事。惟望《石琪影話集》的第九、十冊……可以繼續出版下去，屆時不但遺珠可補，港片以外的石琪影評也可結集成書，深信對年輕一代的影迷也會有啓蒙的作用。

一九九九年六月三日《打開》第二十期

影評交流　殊途同歸

首屆「MAX！」德語電影節的票房可能未如理想，但無論與香港藝術中心合辦的「國際電影合資及合作會議」，或與香港電影評論學會合辦的「國際影評跨文化交流會」，在本地都可謂創舉，後者更是出乎意料地成功。一來雙方準備充足，一早交換閱讀了共二十篇影評（以今回電影節的影片爲對象）；二來三位來自德國、奧地利和瑞士的影評人態度都很開放，辯論時雖有來有往，卻沒有某些西人那份高高在上、自以爲是的傲慢。

交流會爲期兩日，分四節舉行。第一節先由四地影評人簡介各自的影評寫作環境，對照起來也饒有興味。例如電影作爲娛樂資訊及小報文化的流行，歐洲國家也不例外，但德、奧、瑞三國始終有歷史悠久的大報，嚴肅影評在那兒仍有發表的空間。當然，空間正在日益收窄中，如報道電影節和小衆電影的篇幅逐漸被荷里活片所取代，就令德國的Klaus Eder憂心忡忡。但這也是由於他們曾對塑造大衆觀影品味有一定的影響力（一如當年的台灣），才會有如今的失落感。這種影響力對香港的影評人來說，一向都是天方夜譚，就像奧地利竟可有兩本公費支持的嚴肅電影雜誌一樣。

第二、三節都是先行分組討論，再全體自由交換意

見。由於接觸有限，訪客對本地影評的一些觀察難免流於片面。例如瑞士的Andreas Furler覺得太多傾向旁徵博引和外圍分析，而迴避對影片作出個人的評價。殊不知愛憎強烈的本地影評絕不缺乏，只是參加交流會的無一是像他那樣的全職影評人而已。不過，他也有反省自己不吝表態的寫法，是否有過分功能主義的毛病。相映成趣的，是本地不少影評老兵，下筆時卻經常自覺要避免變成消費指南。

奧地利的Alexander Horwath的觀察便較爲正面。他覺得黎肖嫻和羅海德寫《農莊風雲》的影評，對影片的政治課題反覆探討，與奧地利影評界一般從heimat films的類型進路大異；又如張偉雄以環境裝置藝術的角度閱讀《路德維希1881》，亦使他大開眼界——文化背景的隔膜不一定是壞事，有時可能會旁觀者清。

事實上，當涉及影片的評價或潮流的觀察時，不同地區的影評人也可以殊途同歸。如Eder便意外地發現何文龍對《唱得出的傳奇》迴避歷史的苛評，或筆者從《情腸轆轆》等片歸納出德國電影新一代的特徵，都與他個人的看法一致。又如《疾走羅拉》引發的激烈爭論，則完全與地域分歧無關，而涉及不同的審美趣味和影評策略的問題——情形一如本地影評界面對王家衞。

此外，短短兩天的交流會還觸及不少發人深省的課題，如影評扮演的社會角色，與電影史的關係，典範（canons）及重新評價的問題等。大家都只覺時間不夠

而意猶未盡，在最後一節（作總結和感想）裏紛紛表示明年再來。那時候肯定要加插港片爲評論對象，雙向交流當會更加完滿及富啓發性。

一九九八年十一月十九日《打開》第六期

後記：

此文寫於影評交流會結束不久，仍沾有點點會上激盪的興奮心情。其後要將交流會過程（連同事前的影評及事後的反思）結集成書，並且中英對照，便是不再那麼好玩的苦差了。《影評爲甚麼？——國際影評跨文化交流會》特刊終於九九年五月出版，所有對影評問題有興趣的朋友，皆可直接向香港電影評論學會免費索取。下文「香港影評人有甚麼特色？」便是筆者爲特刊撰寫的一篇影評反思。九九年十月第二屆MAX！德語電影節，果然再次召開國際影評交流會，而且以討論港產片爲主，電影評論學會亦再度獲得香港藝術發展局資助，第二本交流會特刊將於二〇〇〇年出版。

香港影評人有甚麼特色？

短短兩天的國際影評人交流會，引出了不少發人深省的課題。儘管討論時間有限，與會者亦多來去匆匆，但這樣坦誠、開放的文化交流機會實彌足珍貴。

不過，交流所用的語言因素十分重要。正如阿歷山大賀華夫指出，由於交流雙方不諳對方的語言（德文或中文），逼着以非母語的英文來作溝通，精采程度其實大打折扣。而且不少自忖英語不夠流利的影評人，失去了出席的興趣，殊爲可惜。也因此，儘管交流會的客方三位都是寫作頗勤的影評人，香港方面的出席者卻有不少影評只是偶一爲之。賀華夫以爲香港的影評人大多同時從事與電影有關的工作，可能並非遠離事實，但以交流會所見而言，卻是一個美麗的誤會。

整個社會的語文水平低落，影評界自亦難倖免。香港影評人無論以英文與國際朋友交流，或以國語／普通話與大陸、台灣的同胞切磋，都存在一定的障礙。兩岸三地中本以香港最有對外交流的優勢（因殖民地的雙語傳統），如今卻出現不容忽視的隱憂。

參與交流會的朋友固然「成分複雜」，而即使在背景相近的影評人之間，對電影的態度、對影評的看法仍可以南轅北轍。所以，會上種種對香港影評人「一概而論」的

觀察，自難免以偏蓋全。像「分析」抑「評價」的取向，大多數本地影評其實傾向後者，可說是不在話下——發表影評的報刊全以大衆讀者爲對象，怎會容許只作分析不作評價的空間？

同理，在「形式」與「內容」、「表面」與「深度」、「美藝」與「社會」等概念之間，不同的影評人就有不同的取捨，很難有共同的趨向。要不然，像王家衞的電影也惹不起那許多筆戰風波了。

但以筆者個人的觀察，當今香港影評人仍是有不少共通點。例如一般觸覺敏銳，消息靈通，擅寫短小精幹的「影話」，卻拙於有理論基礎深入分析的「影評」。這固然跟社會的出版和閱讀風氣有關（報刊難得有發表長篇影評的空間），但更關鍵的，其實是影評人對自我的要求。

例如本地影評的寫法儘管五花八門，但一般對電影風格、形式和美學的討論卻明顯不足，而以浮光掠影的「印象派」居多。這反映的其實是學院訓練或學養不足的問題。本地電影教育落後人所共知，即使同是自學，外國影評人在染指電影博物館及圖書館資源方面，條件也比我們優勝得太多。但另一方面，不少前輩影評人當年的條件不是比現在更惡劣？他們自學的成績更勝年輕一代又作何解釋？

會上曾不只一次提到，香港影評人筆下好像不大流露對影片強烈的愛憎，重分析多於評價。這當然是另一個誤會，但對部份「分析派」影評人來說，毋寧是理想主義激

情時期過後的一種反動。歐洲朋友有所不知的，是本地影評人一旦對一部電影動起氣來，愛之欲其生，惡之欲其死的程度，往往比他們有過之而無不及。那背後的意識形態，與其說是社會寫實主義的包袱，倒不如說是中國傳統知識分子的道德使命感使然。而這背後的假設，又自然是對藝術影響世道人心的社會功能的高度重視。

當然，文以載道及社會改革的傳統，歐洲方面也並不缺乏。但人家現代化的步伐早了我們個多世紀，藝術的現代主義革命亦早已深入人心，影評人看待電影的態度，也自然沒有那麼嚴肅而較爲平衡。相反在中國人的土地上，「爲藝術而藝術」卻一直沒有太大的市場。

最後，香港影評人多數傾向「打天才波」，對西方文化並不隔膜，卻往往淺嘗輒止。歐洲同行則勝在底子較厚，然對東方文化一知半解，但對通過電影了解多一點有濃厚的興趣。若增設港產片評論的交流，這方面彼此的分歧當會更加矚目。

一九九九年五月《影評爲甚麼？——國際影評跨文化交流會》特刊

精明觀衆與反智影評

《陽光燦爛的日子》終於在口碑和輿論的支持下愈映愈旺，使人欣慰。當然這多虧影片有雅俗共賞的潛質，否則曲高和寡，根本引不起專欄作者的談論。

另一方面，虛張聲勢的荷里活劣片《剛果驚魂》（*Congo*），照樣輕易過千萬票房；落力媚俗只得啖笑的《新蝙蝠俠不敗之謎》（*Batman Forever*），未夠三周已收二千萬，更不用提作爲暑期西片第一炮的《虎膽龍威第三集》（*Die Hard with a Vengeance*），迄今票房已逾三千萬了。

反觀港片，暑期暫時最賣座的《回魂夜》看來也難越二千萬關，以周星馳電影來說可謂極不理想。口碑欠佳很重要的一點，是嫌該片製作太過慳水慳力。

兩者結合來看，港產片市道的低落，絕對與觀衆愈來愈精明的消費者心態有關。從這個角度衡量，他們崇拜荷里活名牌，對《新蝙蝠俠》等片趨之若鶩，而對多數偷工減料、敷衍塞責的港片敬而遠之，實在不能單以傻羊心理形容——他們完全知道自己在「買」甚麼。

但儘管他們可能因爲經過近年港片的洗禮，而被「教育」出一份鑑別爛片的能力，他們對電影「製作價值」以外各方面的「鑑賞」能力，卻沒有相應地提高過。因此，

對表面上A級片包裝的《剛果驚魂》也樂於照單全收。

迷信電影的製作價值就是藝術質素的保證，以精明消費者的心態追隨名牌消費電影——今日觀衆對荷里活片的執迷不悟，與十多年前乖乖的被新藝城牽着鼻子走實在驚人的相似。這固然是後資本主義社會大勢所趨，但影評及媒介工作者一般缺乏自覺以至推波助瀾，其實亦難辭其咎。

讀張志成記「香港影評人協會」成立的感慨文章，感覺是十分諷刺。難得他肯承認絕大部份目前的影評都只是「快餐文化」下的「購物指南」，眞正對香港電影文化的發展有意義者寥寥可數。但可惜他心目中理想的影評，原來是要「在促進本地電影的創作和製作方面提供較有意義的見解」，否則便「只能繼續扮演消極的角色」。

換句話說，影評不應只替消費者服務，而應更直接地成爲電影工業（生產者）的附庸。影評本身可以詮釋作品和現實、紀錄歷史、建構理論等作爲一個獨立知識系統的價值，竟然就此被一筆抹煞。

如此亟亟要求影評與電影製作「掛鈎」或出謀獻策，可能與當前電影人普遍的危機心態有關。但他卻可能低估了目前多數影評已淪爲消費指南，對整個工業運作的「積極」意義。而且隨着荷里活宣傳文化的的入侵，本地已有愈來愈多的傳媒在報道和評論電影時，採納了像*Premiere*、*Entertainment Weekly*等揭櫫的模式。

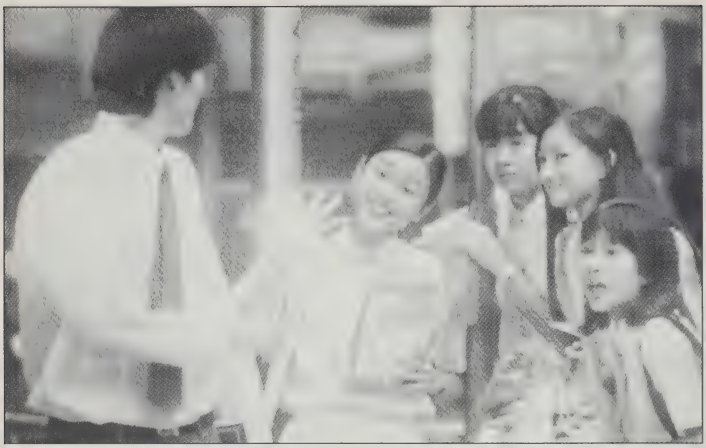
其特點是從工業或行內人的角度出發，把行業的一套

價值標準（如卡士、預算、包裝、賣點）發揚光大，對大眾潛移默化。影響所及，君不見愈來愈多的影評，都有包括這個工業角度的考慮嗎？能夠成爲趨勢，自然因爲其「內行」的「益智性」，與觀眾追求做一個精明消費者的心理一拍即合。

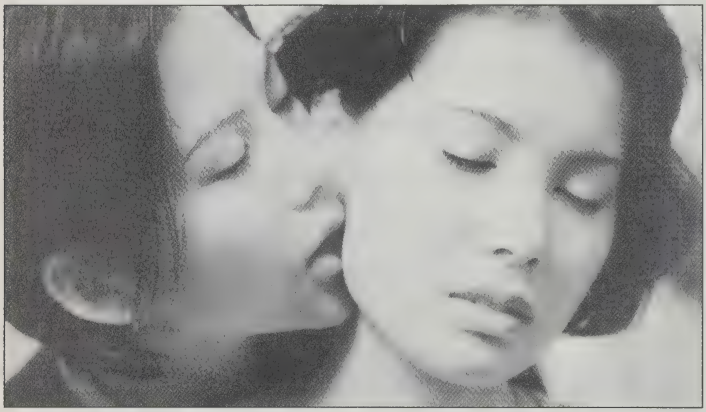
但另一方面，不以消費指南或行業角度爲招徠的嚴肅影評，生存空間卻愈來愈窄。太多報刊的編輯不理文化藝術的承擔或根本沒有啓迪民智的視野，只惟恐文章太高深會嚇跑讀者和廣告。逝世不久的法國影評泰斗Serge Daney在評《情人》時便說過：「媒介不再請那些懂得（或熱愛，或懂得爲何熱愛）一些東西的人，與公眾分享他們的識見。它只會反過來請一些一竅不通的人，來代表大眾的無知發言，從而把無知狀態合理化。」

這種反智的傾向其實是世界性的現象，香港由於文化底子先天不足，問題自然更爲嚴重。Jonathan Rosenbaum說多倫多電影節由觀眾票選最受歡迎電影的口號「人人都是影評人」，那種「民主」的意味在北美洲絕對比講究影評專業性更受歡迎。在香港這個民主發展畸型、民主理念廣泛庸俗化的社會，對精英主義的戒心更有過之而無不及。難怪「香港電影評論學會」的成立，招來那麼多的不安與風雨了。

一九九五年七月二十一日《香港經濟日報》



四個32A和一個香蕉少年



人間色相

影評對港片有偏見？

《四個32A》與《人間色相》

近日先從張志成口中得悉，UFO中人覺得影評界有針對他們之嫌，然後看到阮世生在他的專欄裏發炮，連問三個問題：「係咪對港產片有偏見？係咪同UFO有仇？係咪影評界同觀衆脫晒節？」，都值得我們正視和反省一下。

我們大可從這回的導火線《四個32A和一個香蕉少年》說起。相信大家都同意，該片在港產片中成績不差，起碼製作認眞，意識上問題也不算大；不過另一方面，也處處符合主流青春片類型的公式而無甚突破。於是，評論是彈是讚，便視乎個別評者的尺度和要求了。

翻看阮世生引述的八段電影評論學會在《蘋果日報》的短評，其實只有藍天雲、葉念琛和朗天持全負面的意見，而他們一向尺度較嚴（不獨對港產片）也是有目共睹。紀陶與馮若芷更被斷章取義，尤其是後者本從女性角度，肯定影片在公式化之餘，不乏少女獨有的特色和細節刻劃，可惜被引用的卻是「電影公式化」五字貶詞。

因此，若果偏見的確存在的話，其實也是雙方面的。影評人如對UFO出品要求較苛，可能正由於對他們有較高的期望。《四個32A》也明明有更進一步的潛質，如兩

位女編劇的確帶來某些女性體驗和觀察（像小女孩對得到高班姐姐垂青的渴望，以夢想成眞的主觀角度出之，便非一般男編劇的寫法），可惜往往被逼退居一隅，重心情節和場面仍是一些類型公式指定動作——如初戀拍拖、課室整蠱男老師、追巴士示愛等等，皆爲求效果不擇手段。

當然，即使影片確以女性角度和心態爲主，也不表示那就是「女性電影」——因爲不少現實存在的女性心態（如片中李麗珍的不嫁不嫁還須嫁），仍是不折不扣的男權社會的產物。不過那已是更高層次的要求，暫時大可按下不表。可以肯定的是，男性編導絕對可以拍出眞正的女性電影，《四個32A》未能做到這點，也跟創作者本身的性別無關。

對創作人來說，這樣一部清新的「女性電影」能於此時此地拍成，已經是眼光和勇氣的表現，難免對吹毛求疵的影評感到忿忿不平。但對不少影評人來說，《四》完全符合主流商業片的一套計算方程式；從兩集《記得香焦成熟時》的賣座，也可證此類型不算冷門，由UFO續拍更是順理成章——因此有更高的要求也不算過分。

至於說《四》的賣座令影評人大跌眼鏡，戲院現場反應佳證明影評界與觀衆脫節，則未免是火遮眼的負氣話了。影評從來毋須與觀衆同步，更不用看着票房記錄下筆，才能夠發揮獨立輿論的力量；否則只能被動地反映觀衆的口味，對大家都沒有好處。

筆者個人對《四》沒有太大的反應，因爲它無論優點

和缺點都不夠突出。若說它厚顏地販賣青春，又怎及得上《人間色相》剝削女性及同性戀般嚴重？

張志成前作《神探磨轆》引來如潮劣評後，儘管口硬認爲大男人主義陽具中心並無不妥，但這回確實多了點避忌，起碼不敢再把女同志攣拗番直。可惜由於並無切實的反省或虛心的加強認識，，卻繼續在同性戀和雙性戀的領域任意馳騁他的性幻想，結果同樣教人哭笑不得，而且更多了一層閃閃縮縮的難堪（如利用黃子華「暫時性無能」的藉口大搞意淫）。

和UFO仝人一樣，張志成可能覺得執着兩性題材，坦露個人性狂想已十分難能可貴。但商業類型片同樣可以展露作者個性，成績高下與題材私人與否根本無關。像《人間色相》的商業考慮可謂有目共睹，語帶雙關的有味對白，夾硬堆砌的性喜劇處境充斥全片——大家都知道，在香港這畸型壓抑的社會，「講性」絕對有市場，尤其當加上貌似斯文正經的包裝。

一九九六年六月二十七日《香港經濟日報》

影評人表態何妨

百老匯電影中心的另一部開幕片《談談情跳跳舞》（*Shall We Dance?*），儘管不如《兩性3人痕》般惹來極端的反應，亦把影評分裂成兩大陣營。有趣的是，正反雙方都有道理，分歧的只是對導演周防正行的要求。

影片對社會現象的敏感，對日本白領男性中年危機心態的洞悉，以至社交舞題材趣味的充分發掘，皆可謂有目共睹。同樣明顯的，是周防基本上把《五個相撲的少年》的成功模式再玩一次；而且在突顯現狀和傳統的危機之餘，並無意動搖和挑戰整個（工作、家庭）制度的根本。因此結局時主角放棄跳舞回歸家庭，在女教師的餞別舞會上和她跳最後一隻舞便算還了心頭願。

問題是《談談情跳跳舞》的定位，本來就是當地的主流電影，吸引的是廣泛的大衆，點到即止留有餘地不就等於僞善，即如我們對荷里活電影的要求一樣。此外，當然還有觀衆年齡背景差異的因素。影片那種中年情懷人生況味，如非過來人未必會感同身受；就像《情書》的主要觀衆都是年輕人，那份青春的共鳴便非一般中年觀衆可及。

這自然帶出了一個問題，就是如非影片的目標觀衆，評論資格是否受到影響？例如《廢話小說》和《4面夏娃》這些另類製作，作爲商台DJ文化的延伸，如非「叱

加港文獻館
Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

咤903」的年輕擁躉，對影片的領會是否一定大打折扣？因此，在褒貶時是否必須加倍小心，甚至應該暫緩作出評價？

我相信不宜一概而論，最後要視乎個別影評人對自己的要求。對作品無強烈感受，爲評而評當然不是好事，但對不少職業影評人來說卻別無選擇。影評人如要對所有電影的內容背景都有深刻的認識，簡直是不可能的事。更何況，對題材不熟悉或非目標觀衆也不一定沒有好處，那就是有可能「當局者迷，旁觀者清」。

其實只要認識到評論容許（或無法完全避免）犯錯，問題便會迎刃而解。作爲一個負責任的影評人，實在需要一定的勇氣才能清心直說。因爲同時不自覺的無知和偏見，也會白紙黑字記錄了下來，難保日後自己不會感到汗顏。像最近出版的一册*Some Like It Not*，專門收集各方影評人對一些經典、佳作、紅星初出現時的劣評，不少我們尊重的名家如Andrew Sarris等都包括在內，讀來簡直觸目驚心。

但正由於一切都寫了下來，哪些是誠實的錯誤，哪些是狂妄自大的醜態，如今都一目了然。後者當然不足爲訓，前者卻能與那些對同一部片高瞻遠矚的好評，一起成爲了電影史的一部份。若影評人都動不動怯於表態的話，影評史的面貌便會蒼白得多了。

一九九六年十二月十二日《香港經濟日報》

作者簡介

李焯桃　美國羅徹斯特大學畢業，主修電影。八〇年開始主編《電影雙周刊》七年多，八三年加入香港國際電影節，曾任七屆「香港電影回顧」專題策劃及十屆「國際電影」節目策劃。九五年起任首二屆香港電影評論學會會長，並先後爲《信報財經新聞》及《香港經濟日報》撰寫影評專欄。

著有《八十年代香港電影筆記》、《觀逆集・香港電影篇》、《觀逆集・中外電影篇》、《淋漓影像館・拋磚篇》、《淋漓影像館・引玉篇》；編有《七十年代香港電影研究》、《香港喜劇電影的傳統》、《粵語文藝片回顧》、《粵語戲曲片回顧》、《香港電影與社會變遷》、《戲園誌異——香港靈幻電影回顧》、《香港電影的中國脈絡》、《影評爲甚麼？——國際影評跨文化交流會》、《香港電影七九～八九》等書。

次文化堂

讀者服務卡

謝謝您購買次文化堂的書，請您詳細填寫本卡各欄寄回給我們，以便我們有為您服務的機會。

您購買的書名：淋漓影像館・河水篇

購買地點：.....區.....書店

您習慣以何種方式購書？

□①逛書店 □②郵購 □③電話訂購 □④傳真訂購

□⑤團體訂購 □⑥銷售人員推薦 □⑦其他_____

您從哪裏得知本書消息？

□①逛書店 □②報紙廣告 □③親友介紹 □④圖書館

□⑤廣播節目 □⑥書刊 □⑦書評推薦 □⑧其他_____

姓名：_____ 年齡：_____

性別：□男 □女 婚姻：□已婚 □單身

地址：_____

職業：_____

教育程度：□①小學 □②中學 □③大專或以上

您對本書的意見：_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____（可另紙書寫）

地址：九龍彌敦道 612 號好望角大廈 1009 室

次文化堂編輯室收

＊ 凡來信者，可獲本社禮品答謝（請附回郵信封）。

＊ 請勿撕毀此書，煩用影印本寄來。

- 《陽光燦爛的日子》推翻了觀眾對中國電影的成見？
- 《海上花》的侯孝賢明知故犯匪夷所思？
- 《涉谷二十四小時》有對日本父權社會建制的批判？
- 《七宗罪》善用科技以風格取勝？
- 《戇豆先生》既反智又反美？
- 《龍捲風暴》如何體現荷里活霸權？
- 《奪面雙雄》尋回吳宇森風格？
- 《花木蘭》的西方詮釋是失真抑美化？

還有怎樣分辨B級片和垃圾片？發行商篤數如何破解？外國人怎樣看香港電影？本地影評人有甚麼特色？李焯桃在《淋漓影像館．河水篇》為你詳加剖析。

ISBN 962-992-015-8
80
9 789629 920159

次文化
影像文化
時代見証

SCB 353 $80
ISBN : 962 • 992 • 015 • 8
Printed in Hong Kong

0011617500
天地圖書
COSMOS BOOKS
$ 80.00

封面設計：[illegible]
製作：Cruisine